ابوالکلام قاسمی اور نقدِ غالب
(مجموعۂ مضامین)
مرتب : رخسانہ صبا
ادارۂ یادگارِ غالب
ابوالکلام قاسمی اور نقدِ غالب
مرتب : رخسانہ صبا
ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی کا تنقیدی اسلوب دقیق، پیچیدہ اور گنجلک نہیں ہے بلکہ
ثقالت اور بوجھل پن سے پاک ہے البتہ ادب کے عام قاری کے لیے کہیں
کہیں مشکل اور وضاحت طلب ضرور ہے۔ ان مضامین میں منطقی استدلال
کے ساتھ مباحث کو اس طرح پایۂ تکمیل تک پہنچایا گیا ہے کہ نتائج کا استنباط
قاری کے لیے آسان ہوجاتا ہے۔ غالب کی غیر معمولی انفرادیت، تخیل کی
بلند پروازی اور معنوی جہات کو آشکار کرنے کے لیے انھوں نے بہت سے
نئے اور مختلف راستے اختیار کرنے کی ضرورت پر زور دیا ہے اور غالب کے
ناقدین اور شارحین کو حالی کے تنقیدی ضابطوں اور طریق کار سے استفادے
کا مشورہ بھی دیا ہے۔ ان سب کے پس پردہ کہیں نہ کہیں یہ آرزو کارفرما رہی
ہے کہ غالب کے موضوعات، فلسفے اور فکر و دانش کی آگہی کے ساتھ ساتھ ان
کے شعری طریق کار، لہجے اور طرز ادا کو زبان و بیان کی نزاکتوں پر غور و فکر کے
ذریعے سمجھنے کی کوشش کی جائے تاکہ اردو تنقید کی مشرقی روایت بھی آگے بڑھ
سکے اور تفہیم غالب کا حق بھی ادا ہوسکے۔
رخسانہ صبا

ابوالکلام قاسمی اور نقدِ غالب

(مجموعۂ مضامین)

مرتب: رخسانہ صبا

سلسلۂ مطبوعات ادارۂ یادگارِ غالب

شمار: ۱۰۹

اشاعتِ اوّل	:	نومبر ۲۰۲۴ء
طابع	:	ادارۂ رموز، شریف آباد، کراچی
قیمت	:	۶۰۰ روپے

اکادمی ادبیات پاکستان (اسلام آباد کے جزوی مالی تعاون سے شائع کی گئی)

☆

ادارۂ یادگارِ غالب و غالب لائبریری

پوسٹ بکس: ۲۲۶۸، ناظم آباد، کراچی۔ ۷۴۶۰۰

فون: ۰۲۱_۳۳۵۱۷۲۷۰

فہرست

اراکینِ مجلسِ عاملہ
ادارۂ یادگارِ غالب، کراچی

معروضات

اردو زبان میں غالب شناسی، غالب فہمی یا نقد غالب کی روایت اگر چہ غالب کی زندگی ہی میں شروع ہوگئی تھی۔ غالب نے خود بھی اس روایت کی پرورش میں دلچسپی لی۔لیکن بعد میں نقدِ غالب کی یہ روایت غالب شکنی اور شناسی کی متوازی دھاروں کے ساتھ آگے بڑھتی رہی۔ بیسویں صدی کے غالب شناسوں نے اس روایت کو اس مقام پر پہنچا دیا کہ آنے والے ہر دور کے عقل فہیم کے لیے مبادیات فراہم ہوگئیں۔ یوں تو نقد غالب کی کئی جہات اور زاویے ہیں لیکن اردو دنیا کو ان کی اردو شاعری اور اردو مکاتیب سے خاص دلچسپی ہے۔ یہ دلچسپی اس وجہ سے بھی بڑھ جاتی ہے کہ غالب کا یہ تخلیقی اظہار برعظیم پاک و ہند کے ایک ایسے وقت ہو رہا تھا جب مشرق و مغرب کی کشمکش میں مشرق دل شکستگی سے دوچار تھا۔

غالب کی ذات اور کلام ذہنی طور پر اس دل شکستگی کو تہذیب مشرق کی شکست مان رہا تھا لیکن اس کی جذباتی انانیت روک بھی رہی تھی۔ان تمام صورتوں کو اردو زبان وادب کے نامور محقق اور علی گڑھ میں اردو کے پروفیسر ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی نے اپنے مضامین میں پیش کیا ہے۔ جو''ابوالکلام قاسمی اورنقدِ غالب (مجموعۂ مضامین) کی صورت میں ادارۂ یادگار غالب، کراچی کے سلسلۂ مطبوعات میں پیش کی جا رہی ہے۔قاسمی صاحب اردو کے سنجیدہ محقق اور تنقید نگار ہیں۔ان کی دلچسپی مشرقی شعریات اور اس کے اصولوں میں زیادہ ہے۔مرزا اسد اللہ خان غالب کو اپنے

مطالعے کا موضوع بناتے ہوئے بھی انھوں نے اپنی بنیادی تنقیدی مبادیات کو پیش نظر رکھا ہے۔ غالبیات کے موضوع پر ان کے مضامین مؤقر علمی جریدوں میں شائع ہوتے رہے۔ڈاکٹر رخسانہ صبا (جو بہت اچھی شاعرہ ہونے کے ساتھ اعلیٰ درجے کی محققہ اور متجسس علمی شخصیت بھی ہیں) نے غالب فہمی پر قاسمی صاحب کے سات مضامین کا مجموعہ مرتب کیا اور ہمیں اعزاز بخشا کہ ہم اپنے ادارے سے اسے شائع کریں۔ڈاکٹر صاحبہ نے ناقدانہ بصیرت کے ساتھ مضمون''ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی کی غالب فہمی'' بھی اس کتاب میں شامل کیا ہے۔مضامین میں ''الطاف حسین حالی اور تفہیم غالب''، ''غالب کا شعری لہجہ''، ''تفہیم غالب کی امکانی جہات''، ''کلام غالب کی ایک نمائندہ غزل کا تجزیہ''، ''خطوط غالب میں انکشاف ذات'' اور ''مرزا غالب اور دانش عہدِ حاضر'' شامل ہیں۔

امید ہے کہ محبان غالب کو یہ کتاب پسند آئے گی۔

تنظیم الفردوس

نومبر ۲۰۲۴ء

ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی کی غالب فہمی

ع میں چمن میں کیا گیا گویا دبستاں کھل گیا

غالب نے یہ مصرع جانے کیسی ساعتِ لازوال میں کہا تھا کہ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے وقت اسی نقطے پر آ کر ٹھہر گیا ہے جہاں سے اردو شاعری ایک روایتی راستے پر سفر کرتے کرتے اچانک شعری اظہار کے ایک نئے دائرے میں داخل ہوگئی تھی۔ وہ دائرہ، جو فکر وفن کے نئے انفس وآفاق کا پتا دیتا تھا اور جس میں داخل ہونے کے بعد اردو شاعری گنجینۂ معنی کا ایک ایسا طلسم بن گئی تھی کہ اس طلسم سے مسحور ہوکر صرف بلبلیں ہی غزل خواں نہیں ہوئیں بلکہ اس طلسم کو کھولنے کی کوشش میں اردو تنقید کے چمن پر بھی بہار آئی۔

انیسویں صدی کب کی رخصت ہوئی، بیسویں صدی کے جنوں خیز ہنگامے بھی ختم ہوئے، اکیسویں صدی کا ربع اول مکمل ہونے کو ہے مگر غالب کی شاعری اور شخصیت ہر دور میں نئے نئے سوال بھی اٹھاتی رہتی ہے اور فکر وفن کی نئی نئی جہات سے بھی آشنا کرتی رہتی ہے۔ ''یادگارِ غالب'' جیسی بے مثال کتاب کے خالق مولانا الطاف حسین حالی اور ''دیوانِ غالب'' کو الہامی کتاب قرار دینے والے عبدالرحمٰن بجنوری سے لے کر آج تک اردو تنقید کے بے شمار اکابرین ان سوالوں کے جواب تلاش کرنے اور گنجینۂ معنی کا یہ طلسم کھولنے کے لیے اس دائرۂ سخن میں داخل ہوئے یہاں تک کہ اردو تنقید میں نقدِ غالب کا دبستان وجود میں آ گیا۔

مشرق ومغرب کے سنگم پر کھڑے ہوئے غالب سے پہلے اور بعد کا عہد، غالب کے زمانے کا سیاسی، معاشی اور سماجی انتشار، غالب کے ہاں فکر وفن کا ترفّع اور تنوع، اُن کی انانیت اور مصلحت پسندی، کلامِ غالب میں فلسفے کی گتھیاں اور زبان وبیان کی جدت طرازیاں، معاصرینِ غالب، شارحینِ غالب اور ناقدینِ غالب کا تقابلی جائزہ، تاریخی، عمرانی، سیاسی اور نفسیاتی تناظر میں غالب کے فن کا تجزیہ، غالب کی شخصیت کی عقدہ کشائی، لسانی شعور کی کارفرمائی اور بے شمار دوسرے موضوعات، غرض نقدِ غالب کے ضمن میں دفتر کے دفتر سیاہ ہوچکے ہیں لیکن شکستِ شیشۂ دل کی صدا ہے کہ تھمتی ہی نہیں۔

پروفیسر آل احمد سرور لکھتے ہیں:

''اس قدر دادِ تحقیق وتنقید کے بعد بھی ''حق تو یہ ہے کہ حق ادا نہ ہوا''، نئے نئے پہلو روز روز سامنے آتے رہتے ہیں اور اُن کی روشنی میں غالب کے بہت سے بُت بنتے اور ٹوٹتے رہتے ہیں مگر موضوع ابھی فرسودہ نہیں ہے۔ اِس میں ایک ابدی تازگی ہے۔ ایک ترشے ہوئے ہیرے کی طرح اس میں سیکڑوں پہلو ہیں۔ اِس کی شعاعوں سے اہلِ نظر کا وہی عالم ہے جو پرتوِ خورشید سے شبنمستاں کا۔''

(مطالعۂ غالب کی جہتیں، مطبوعہ انجمن ترقیِ اردو پاکستان، ۲۰۱۹ء، ص ۱۵)

ہندوستان میں ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی، ڈاکٹر گوپی چند نارنگ، پروفیسر شمیم حنفی، جناب نیّر مسعود اور دیگر ناقدین کے علاوہ ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی بھی نقدِ غالب کے اس قافلے کے شریکِ سفر رہے۔ انھوں نے ''مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت''، ''معاصر تنقیدی رویّے''، ''تخلیقی تجربہ''، ''شاعری کی تنقید'' اور ''کثرتِ تعبیر'' جیسی عمدہ کتابیں تخلیق کیں۔ انھوں نے ''کلیاتِ رشید احمد صدیقی'' بھی مرتب کی اور ''ناول کا فن'' کے نام سے ای۔ ایم۔ فوسٹر کی کتاب کا اردو میں ترجمہ بھی کیا۔ علی گڑھ یونیورسٹی سے وابستگی کے علاوہ وہ ''تہذیب الاخلاق''، ''الفاظ'' اور سہ ماہی ''امروز'' جیسے ادبی رسائل کے مدیر بھی رہے اور انھیں کئی اہم اعزازات سے بھی نوازا گیا، گویا اپنے گراں قدر تنقیدی سرمائے کی بنا پر وہ اردو تنقید میں احترام واعتبار کی منزل پر پہنچے۔

جہاں تک نقدِ غالب کا تعلق ہے، اُن کی کتاب ''غالب: شخصیت اور شاعری'' مونو گراف کی صورت میں اردو اکادمی دہلی سے ۲۰۰۸ء میں شائع ہوئی جس میں غالب کی مختصر سوانح، تصانیف، اُن کی طرزِ ادا اور شاعرانہ اسلوب پر مضامین کے علاوہ اُن کے اردو کلام سے انتخاب بھی شامل ہے اور اُن کی ایک نمائندہ غزل کا بہت عمدہ تجزیہ بھی کیا گیا ہے۔ اس طرح یہ کتاب مونو لاگ کی مروجہ تعریف پر پوری اترتی ہے۔

''پوچھتے ہیں وہ کہ غالب کون ہے'' کے عنوان سے غالب کی سوانح عمری اختصار اور جامعیت کی ایک اچھی مثال ہے جس میں غالب کا خاندانی پس منظر، بچپن میں یتیمی کا داغ اور چچا کی سرپرستی، ابتدائی تعلیم و تربیت، غالب کی فارسی دانی میں ملا عبدالصمد کا کردار، غالب کی شعر گوئی کے حوالے سے میر تقی میر کی پیش گوئی، پنشن کے حصول کے لیے کلکتے کا سفر، مقصد میں ناکامی اور زبان و بیان کے حوالے سے معترضین کے وار، معاشی تنگ دستی کی صورتِ حال اور مغل دربار تک رسائی، جنگِ آزادی کے بعد معاشی مشکلات میں اضافہ، نواب رام پور کے دربار سے جاری ہونے والا وظیفہ، رام پور سے واپسی پر پُل ٹوٹنے کا واقعہ اور مستقل علالت کے بعد غالب کی گوشہ نشینی اور وفات تک غالب کی زندگی کے بیش تر اہم واقعات کا ذکر ہے۔ اس سوانحی خاکے کے علاوہ ''اندازِ گفتگو کیا ہے''، ''عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا'' اور ''گنجینۂ معنی کا طلسم'' کے عنوانات کے تحت تین مزید تحریریں بھی اس کتاب میں شامل ہیں۔

''اندازِ گفتگو کیا ہے'' اس کتاب کا ایک اہم مضمون ہے۔ یہ مضمون پہلے پہل ''غالب کا شعری لہجہ'' کے عنوان سے اُن کی کتاب ''شاعری کی تنقید'' (۲۰۰۱ء) میں شائع ہوا تھا۔ ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی نے اس مضمون کی بنیاد اِس نکتے پر استوار کی ہے کہ ہیئتی تنقید سے استفادہ کرتے ہوئے استعاروں اور علامتوں کی روشنی میں غالب کی شاعری کی معنی آفرینی اور تہ داری پر زیادہ بات ہوئی مگر اُن کے شعری لہجے اور اندازِ بیان کی طرف کم توجہ دی گئی، گویا شاعری کی زبانی روایت کو بھی نظر انداز کیا گیا جس میں شعر کی قرأت اور سماعت، رموزِ اوقاف اور صرف و نحو کی مناسبت سے الفاظ کی ادائی اور لہجے اور آہنگ سے کام لے کر موضوع کی ترسیل کا عمل بھی شامل رہتا ہے۔

زبانی اور سماعی روایت کے ان تمام عناصر کو 'شعری لہجے' کا نام دیا جاسکتا ہے۔ اگرچہ غالب کے شعری لہجے کی دریافت کے لیے منظّم کوششیں نہیں ہوئیں حالاں کہ اُن کے متداول دیوان میں ایسے بہت سے اشعار موجود ہیں تاہم اِس کا اولین سراغ ہمیں الطاف حسین حالی کی مشہور تصنیف ''یادگارِ غالب'' میں ہی مل جاتا ہے مثلاً

ہے مکرّر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

کی تشریح کرتے ہوئے حالی نے غالب کے لہجے اور طرزِ ادا کی وضاحت کی ہے اور اِس شعر کے کئی پہلوؤں کی طرف اشارہ کیا ہے۔

قاسمی صاحب نے غالب کے کئی اشعار کی وضاحت و صراحت کرتے ہوئے غالب کے طرزِ ادا اور شعری لہجے میں پوشیدہ اُن اوصاف کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے جن سے کلامِ غالب کی تفہیم میں بھی مدد مل سکتی ہے اور اُس کی اثر پذیری کے اسباب بھی دریافت کیے جاسکتے ہیں مثلاً روزمرّہ اور محاورہ کا غیر روایتی اور تخلیقی استعمال، زبان کی نحوی ساخت سے انحراف اور تضاد، طنز، تکرارِ الفاظ اور خود کلامی سے کام لینا، مفرد الفاظ کو مختلف تراکیب کے ساتھ استعمال کرنا، لفظ کو مدلول یا شئے کا متبادل بنا کر پیش کرنا، مثبت رویّے سے منفی رویّے کا مفہوم نکالنا، لہجے اور الفاظ کی تحریف و تقلیب سے شعر کے معنوی امکانات روشن کردینا، استفہامِ انکاری سے کام لے کر سوال میں توسیع کرنا اور مکالمے اور تقابل و موازنے کی فضا قائم کرنا۔ بحیثیت مجموعی غالب کے استفہامی اور استعجابی لہجے کو ان کا بنیادی لہجہ قرار دیا گیا ہے اور کئی اشعار کی تشریح بہت عمدگی سے کی گئی ہے۔ غالب فہمی کے باب میں یہ مضمون بہت اہم ہے اور نقدِ غالب سے دل چسپی رکھنے والوں کے لیے ایک سمت نما کی حیثیت رکھتا ہے۔

''عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا'' کے عنوان سے شامل تحریر اس سے قبل ۲۰۰۶ء میں بھی رسالہ ''فکر و نظر'' میں ''کلام غالب میں عشق اور تصورِ عشق'' کے عنوان سے شائع ہو چکی تھی، جب کہ ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی کی ۲۰۱۲ء میں شائع ہونے والی کتاب ''کثرتِ تعبیر'' میں یہی مضمون ''غالب کے ہاں عشق اور تصورِ عشق کی ثنویت'' کے عنوان سے موجود ہے۔ مضمون کی

ابتدا اس نقطۂ نظر سے ہوتی ہے کہ غالب کی شاعری میں موضوعات سے زیادہ موضوعات کی پیش کش کا طریقۂ کار اہم ہے ۔غالب اپنے عشقیہ کلام میں استفہامی اور استعجابی لہجے، خود کلامی، استعاراتی تہ داری، تقلیبِ اشیا اور لسانی ہنرمندی سے اس طرح کام لیتے ہیں کہ تصورِ عشق کی مختلف جہات بھی سامنے آ جاتی ہیں، عاشق کا ایک الگ کردار بھی متعیّن ہو جاتا ہے، عشقیہ مضامین ایک نوع کی بلندی سے بھی ہم کنار ہو جاتے ہیں اور مضامینِ عشق میں معنی کے نئے نئے امکانات بھی روشن ہو جاتے ہیں البتہ اِن میں جذبے کی صداقت بہت کم نظر آتی ہے۔قاسمی صاحب کا خیال ہے کہ ''ان کے (غالب کے) کلام میں استفہامی اور استعجابی لہجے اور زبان کی نحوی ساخت کی شکست و ریخت سے بھی معنی کی فراوانی کو راہ ملتی ہے۔'' (غالب شخصیت اور شاعری: ص ۴۷) اِس سلسلے میں انھوں نے ''شعرِ شور انگیز'' میں شامل ڈاکٹر شمس الرحمٰن فاروقی کی اس رائے کا حوالہ بھی دیا ہے جس میں انھوں نے کہا ہے کہ ''غالب کے ہاں استفہام کی فراوانی میر سے زیادہ ہے اس لیے اُن کا کلام میر سے زیادہ رنگا رنگ ہے۔'' اس مضمون میں ایک اور اہم نکتے کی طرف توجہ دلائی گئی ہے کہ اگرچہ بیش تر ناقدین نے غالب کے عشقیہ بیانات کا رشتہ تجریدیت سے جوڑا ہے مگر اس کے اسباب بیان نہیں کیے۔قاسمی صاحب کی یہ رائے پڑھ کر ہماری توجہ ممتاز افسانہ نگار اور نقاد جناب نیّر مسعود کے تشریح کردہ غالب کے ایک شعر پر مرتکز ہوتی ہے جو کچھ یوں ہے کہ

مانعِ وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے ؟
خانۂ مجنونِ صحرا گرد بے دروازہ تھا

جناب نیّر مسعود نے اپنی کتاب ''تعبیرِ غالب میں (مطبوعہ انجمن ترقیِ اردو پاکستان، ۲۰۱۸ء، ص ۴۵) اِس شعر کی تشریح کرتے ہوئے نظم طباطبائی، حسرت موہانی اور بیخود موہانی سے اختلاف کیا ہے جنھوں نے شعر مذکور کی تشریح کرتے ہوئے 'صحرا' کو 'بے دروازہ' قرار دیا اور 'بے دروازہ' سے یہ مفروضہ قائم کیا کہ ایسی جگہ جہاں آنے جانے میں کوئی رکاوٹ نہ ہو۔نیّر مسعود صاحب کا خیال ہے کہ اس شعر میں 'بے دروازہ' صحرا کو نہیں بلکہ 'خانۂ مجنوں' کو کہا گیا ہے اور 'بے دروازہ' کھلی ہوئی جگہ کو نہیں بلکہ بند جگہ کو کہتے ہیں تاہم اس بات سے قطع نظر نیّر مسعود صاحب نے اس شعر

کے تین الگ الگ مفاہیم کی جانب اشارہ کرنے کے باوجود پہلے مصرعے کے استفہامی لہجے کی طرف توجہ دلائی ہے جس نے بقول ان کے 'استفہامِ انکاری' بن کر شعر کا مفہوم ہی بدل دیا ہے اور اس طرح مزید نئے مفاہیم وجود میں آئے ہیں۔(تعبیرِ غالب، ص ۵۰) قاسمی صاحب نے غالب کے عشقیہ بیانات اور تجریدیت کے ضمن میں جو چند اشعار منتخب کیے ہیں ان میں مذکورہ بالا شعر بھی شامل ہے۔نیّر مسعود صاحب کی تشریح کی روشنی میں قاسمی صاحب کی اس رائے کی توثیق ہوتی ہے کہ غالب کس طرح تجرید کو تجسیم کرتے اور استفہامی لہجے سے کام لیتے ہیں۔

''گنجینۂ معنی کا طلسم'' ایک مختصر تحریر ہے جس میں مرزا غالب کی شاعری کی قرأت اور تفہیم کی ایک سے زیادہ سطحوں کا ذکر کرتے ہوئے یہ بتایا گیا ہے کہ ادب کے عام اور باذوق قاری کی سخن فہمی کے علاوہ تفہیمِ کلامِ غالب کے لیے لسانی، اسلوبیاتی اور صوتیاتی زاویوں سے بھی کام لیا گیا، نفسیات، سماجیات اور معنیات جیسے علوم سے مدد لیتے ہوئے عالمی ادبی نظریات اور تنقیدی رجحانات سے بھی روشنی حاصل کی گئی اور نئے نئے زاویوں سے غالب کے کلام کی معنویت کو دریافت کیا گیا۔مصنّف نے اس صورتِ حال کے بیان کے بعد اس بات پر زور دیا ہے کہ خارجی زاویوں کی اہمیت اپنی جگہ مگر متن کی مرکزیت، اس کے عمیق مطالعے اور تجزیے، شاعری کی ہیئت، مواد، اسلوب اور تکنیک پر توجہ دے کر ہی ہم الفاظ کے فن کارانہ اور تخلیقی استعمال کو ان کے پورے سیاق و سباق میں دیکھ سکتے ہیں۔اس نقطۂ نظر کی تائید میں غالب کے چند اشعار کی وضاحت و صراحت بھی کی گئی ہے تا کہ یہ اندازہ ہو سکے کہ غالب کے شعری اظہار میں لفظ گنجینۂ معنی کا طلسم بن کر کیوں کر نمودار ہوتے ہیں۔

مونوگراف میں شامل ان مضامین کے بعد مرزا غالب کی ایک مشہور غزل کا (سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں) تجزیہ بھی موجود ہے۔اس تجزیے میں اشیا کو بسیط سیاق و سباق میں دیکھنے اور اُن کی پیش کش میں تعمیم کے طریقۂ کار کو مرزا غالب کا ایک غیر معمولی امتیاز قرار دیا گیا ہے۔غزلِ مذکور کے تمام اشعار کی تشریح کرتے ہوئے قاسمی صاحب تنقید کی مشرقی روایت سے قریب تر رہے ہیں۔انھوں نے اس غزل کے حوالے سے سیاق و سباق کی وسعت،

طرز بیان کی تعمیم، استفہامی اور استعجابی الفاظ و اصوات کے عمدہ استعمال، صنائع معنوی ولفظی کی خوبیوں، پیکر تراشی اور شعری تمثیل کی اعلیٰ مثالوں، استعاروں کی جدت، الفاظ کے عمدہ دروبست، فلسفے اور تصوف کے عناصر، زندگی اور کائنات کی صداقتوں کی آئینہ گری، شعری صنّاعی سے احتراز اور شعری طریقِ کار کی ندرت کا ذکر کیا ہے اور یقیناً انھی اوصاف کی بنا پر اس غزل کو غالب کی ایک نمائندہ غزل کے طور پر منتخب بھی کیا ہے۔ انتخاب کے حصے میں غالب کی بیالیس غزلیں، اٹھائیس متفرق اشعار، ایک مثنوی، دو رباعیات اور ایک مشہور قصیدہ در منقبت (دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں) شامل ہیں۔

ابوالکلام قاسمی صاحب کی ایک اور کتاب ''کثرتِ تعبیر'' ۲۰۱۲ء میں شائع ہوئی جس میں مختلف ادبی موضوعات اور شخصیات پر بہت عمدہ مضامین شامل ہیں۔ اس کتاب میں بھی غالب کے تعلق سے چار مضامین موجود ہیں:

۱۔ الطاف حسین حالی اور تفہیمِ غالب
۲۔ کلامِ غالب میں عشق اور تصورِ عشق کی ثنویت
۳۔ تفہیمِ غالب کی امکانی جہات
۴۔ خطوطِ غالب میں انکشافِ ذات

اِن میں سے ثانی الذکر پر پہلے ہی بات ہو چکی ہے۔ ''الطاف حسین حالی اور تفہیمِ غالب'' ایک تفصیلی مضمون ہے۔ یہ مضمون دراصل حالی کی تنقیدی صلاحیتوں کے اعتراف کے طور پر لکھا گیا ہے لیکن یہ اعتراف چوں کہ ''یادگارِ غالب'' کے تناظر میں ہے اس لیے یہاں بھی نقدِ غالب سے ابوالکلام قاسمی کی دل چسپی عیاں ہے۔ غالب کی وفات ۱۸۶۹ء میں ہوئی اور ''یادگارِ غالب'' اس کے اٹھائیس برس بعد یعنی ۱۸۹۷ء میں شائع ہوئی۔ اس سے قبل ''مقدمۂ شعروشاعری'' (۱۸۹۳ء) میں بھی حالی اپنے نظریاتی مباحث اور اصولوں کے لیے دلیل فراہم کرتے ہوئے مرزا غالب کے کچھ اشعار کی تشریح کر چکے تھے۔ ابوالکلام قاسمی نے اپنے اِس مضمون کی بنیاد اس مقدمے پر رکھی ہے کہ بیش تر ناقدین نے الطاف حسین حالی کی غالب فہمی کو شاعری کی تشریح کا پہلا نمونہ تو ضرور

تسلیم کیا ہے مگر اِس باقاعدگی کے اسباب جاننے کی کوشش نہیں کی۔ قاسمی صاحب کے مطابق عام طور پر شارحین نے شرح نویسی کو محض اشعار کی تشریح و توضیح اور ان میں موجود ابہام و اشکال دور کرنے تک محدود رکھا لیکن حالی نے اصولی اور نظری مباحث کے تناظر میں اِن اشعار کی تفہیم کی کوشش کی ہے اور واضح کیا ہے کہ ہر شاعر کو ایک ہی تنقیدی پیمانے سے نہیں جانچا جا سکتا لہٰذا کلامِ غالب کو سمجھنے کے لیے ضروری ہے کہ ایک جداگانہ معیار تشکیل دیا جائے اور غالب کی تخیّلاتی قوت، شعری طریقِ کار اور تخلیقی عمل کو سمجھا جائے۔ حالی نے غالب کے فارسی زدہ اشعار کی تشریح سے گریز کیوں کیا؟ ''دیوانِ غالب'' کی ترتیب کے بجائے ''یادگارِ غالب'' میں شامل شعری انتخاب کا رشتہ غالب کی شاعرانہ ہنرمندیوں سے کیسے استوار کیا؟ غالب کی اختراعی قوت، ندرتِ فکر اور استعاروں اور تشبیہوں کی جدّت کے ضمن میں تخیّل کو مرکزی حیثیت کیوں دی؟ استعارہ اور تخیّل کے مباحث کا آغاز کر کے اپنی تنقید کا رشتہ قدیم مشرقی شعریات کے ساتھ ساتھ جدید تنقید سے کیوں کر جوڑا؟ کلامِ غالب میں معنی آفرینی، تہ داری اور لہجے کے اتار چڑھاؤ کا سراغ لگانے کے لیے اردو کی لسانی ساخت پر غور و فکر سے کام لینے کا سلیقہ کس طرح سکھایا؟ اور نظریاتی مباحث سے کام لے کر حالی نے اپنی تنقید کو عملی اور اطلاقی تنقید کے درجے تک کیسے پہنچایا؟ یہ ہیں وہ سوالات، جن کے جوابات اس مضمون کا مطالعہ کرتے ہوئے قاری کو بخوبی مل جاتے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ یہ مضمون پڑھنے سے تعلّق رکھتا ہے۔ مصنّف نے اس بات پر افسوس کا اظہار بھی کیا ہے کہ بعد کے شارحین نے حالی کے تنقیدی اسلوب سے خاطر خواہ استفادہ نہیں کیا۔ وہ لکھتے ہیں۔

> ''جہاں تک اشعار کی تشریح میں نظریاتی سیاق و سباق فراہم کر کے شرح کو عملی تنقید کا متبادل بنانے کا سوال ہے، تو حالی کی تعبیرات ایک مکمل تنقیدی ضابطہ بندی کا حصہ معلوم ہوتی ہیں۔ اس طریقِ تشریح میں ہنوز ان کا کوئی شریک نظر نہیں آتا۔''
>
> (کثرتِ تعبیر، ص ۱۲۶)

''تفہیمِ غالب کی بعض امکانی جہات'' رسالہ ''آج کل'' کے فروری ۲۰۰۸ء کے شمارے میں شائع ہوا اور بعد میں ''کثرتِ تعبیر میں شامل کیا گیا۔ اس مضمون میں الطاف حسین حالی سے

لے کر آج تک شارحین وناقدینِ غالب کے مختلف رویّوں کونشان زد کیا گیا ہے مثلاً غالب کو سمجھنے کی کوششیں سوانحی، تاریخی، تاثراتی اورنفسیاتی پس منظر میں بھی ہوئی ہیں۔ ثقافتی وسماجی رویّوں اور ہیئتی پیمانوں کو بھی اختیار کیا گیا ہے۔ غالب کے طنزیہ اسلوب اور استعاراتی اور علامتی نظام کی پرتیں کھولنے کا کام بھی کیا گیا ہے اور جدیدیت کی روشنی میں اُن کے انحرافی اور تشکیکی طرزِ فکر کو بھی دیکھا گیا ہے۔ مصنّف کا خیال ہے کہ بایں ہمہ بعد میں آنے والے ناقدین اور شارحینِ غالب کے ہاں زیادہ تر نظم طباطبائی اور حالی کی تشریحات وتعبیرات کی توسیع نظر آتی ہے، اِس لیے ضروری ہے کہ اُن کی شاعری کے مواد، فکر وفلسفے اور موضوعات کے ساتھ ساتھ اشعار کے ہیئتی پیکر، زبان و بیان کی فن کارانہ پیش کش اور اُن کے لہجے اور اسلوب میں موجود تخلیقی ہنرمندیوں کو تنقیدی اصول و ضوابط کی روشنی میں دریافت کر کے اس شاعری کی نئی امکانی جہات تلاش کی جائیں۔ جن امکانی جہات کی طرف مصنّف نے اشارہ کیا ہے اُن میں سے ایک یہ بھی ہے کہ کلامِ غالب میں چھپے ہوئے مختلف ذہنی رویّوں اور کیفیات پر بھی نگاہ ڈالی جائے مثلاً غالب کے ہاں تاریکی، تنگی، گھٹن اور حبس کا احساس اور وسعت و بے کرانی کی جستجو دو متضاد کیفیات ہیں۔ مصنّف نے کئی ایسے اشعار بطور مثال پیش کیے ہیں جن میں بے کرانی کی آرزو بھی ہے اور حیاتِ انسانی کی قلّتِ زمانی کا دکھ بھی۔ غالب کی شاعری کو حرکیاتی طریقۂ کار (Dianamic Method) سے پرکھنے کا امکان بھی موجود ہے۔ مصنّف کے مطابق ''یہ وہ پیچیدہ اور امتزاجی شعری طریقِ کار ہے جس میں ایک نوع کی کئی صنعتیں ایک ہی مرکز پر مجتمع ہو جاتی ہیں'' مثلاً قولِ محال، صنعتِ تضاد، اجتماع النقیضین، شعری مغالطہ وغیرہ۔ (کثرتِ تعبیر، ص ۱۴۶)

شعری کردار کی نشان دہی کے ذریعے بھی غالب کو سمجھنے کا ایک نیا انداز اختیار کیا جا سکتا ہے۔ مصنّف کا مطلب ہے کہ غالب کے کئی اشعار ایسے ہیں کہ پہلے مصرعے میں لاتعلّقی، معروضیت، عمومی صداقت اور تسلیم شدہ حقیقتوں کا اظہار نظر آتا ہے جب کہ دوسرے مصرعے میں اچانک شعری کردار کا ظہور ہوتا ہے اور سیاق وسباق واضح ہو جاتا ہے۔ تعیّنِ معنی سے انحراف اور اکہری منطق سے اجتناب غالب کی ایک ایسی خصوصیت ہے جس کی وجہ سے تفہیمِ غالب میں

دشواریاں پیش آتی ہیں۔ آخری سطور میں قاسمی صاحب نے غالب کے تین ایسے اشعار بھی پیش کیے ہیں جن میں غالب نے رائج نحوی ساخت میں غیر ضروری تبدیلیاں کی ہیں، جن کا بظاہر کوئی جواز نظر نہیں آتا۔

یہ ایک طویل مضمون ہے لیکن اِس میں کہیں کہیں مصنّف کے خیالات کی تکرار نظر آتی ہے مثلاً غالب کے استفہامی، استعجابی اور ڈرامائی لہجے کی بات، شاعری کی زبانی اور سماعی روایت کا ذکر، حالی کے ہاں ''لبِ ساقی پہ مکرّر رہے صلا'' والے مصرعے میں مختلف لہجوں کی نشان دہی اور مثالوں کے طور پر دیے جانے والے بعض اشعار قاسمی صاحب کے دوسرے مضامین میں بھی موجود ہیں۔ ایک ہی شخصیت یا ایک ہی موضوع پر بار بار قلم اٹھانے سے تکرار کا اندیشہ تو رہتا ہے۔ قاسمی صاحب بھی اس سے اپنا دامن نہیں بچا سکے۔ اِس کے باوجود یہ ایک وقیع اور عمدہ مضمون ہے۔

''خطوطِ غالب میں انکشافِ ذات'' بھی ایک بہت اہم مضمون ہے۔ ادبی فن پاروں کے آئینے میں تخلیق کار کی شخصیت اور تخلیقی شخصیت کے سوانحی تناظر میں اُس کی ادبی کارگزاری کا جائزہ لینے کی روایت اردو میں موجود رہی ہے۔ ادب اور شخصیت کے باہمی تعلّق کا سوال ادبی تنقید میں اس وقت اٹھا جب ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اپنے شہرۂ آفاق مضمون ''روایت اور انفرادی صلاحیت (۱۹۲۱ء) میں یہ کہا کہ ''شاعری شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ اس سے گریز یا فرار ہے۔'' نامور نقاد ممتاز حسین نے ادبی اظہار کو ایک وحدت قرار دیتے ہوئے اس سے اختلاف کیا۔ قاسمی صاحب نے اس بحث کا رُخ موڑ کر ایک نیا زاویۂ نظر پیش کیا ہے اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے متذکرہ بالا مشہور جملے کا ذکر کرتے ہوئے یہ سوال اٹھایا ہے کہ اگرچہ غالب کے نثری اسلوب کی بے ساختگی، غیر رسمی طرزِ مکاتبت اور خطوط میں بول چال کے لہجے پر بھی گفتگو کی گئی ہے اور خطوط کے آئینے میں اُن کی شخصیت اور شاعری کا عکس دیکھنے کی بھی کوششیں ہوئی ہیں لیکن ''یہ سوال ہنوز تشنۂ جواب رہ جاتا ہے کہ اِن خطوط کی زبان و بیان اور ان سے اخذ کیے جانے والے سوانحی مواد کے پیچھے جو انسانی وجود اپنا اظہار کر رہا ہے اُس کی نوعیت کیا ہے؟'' (کثرتِ تعبیر، ص ۱۵۸)

واضح رہے کہ 'انسانی وجود' سے مصنّف کی مراد غالب کی شخصیت نہیں ہے کیوں کہ اُن

کے خیال میں شخصیت اکتسابی ہوتی ہے اور ماحول اور تعلیم وتربیت کی زائیدہ ہوتی ہے اس لیے شاعری میں اس کا اظہار کہیں شعوری سطح پر ہوتا ہے اور کہیں غیر شعوری سطح پر۔ یہ اکتسابی شخصیت انسانی وجود اور اُس کے نجی اور ذاتی رجحانات سے متصادم بھی ہوتی ہے اور اس کے لیے ناگزیر بھی۔

گویا ابوالکلام قاسمی کے اِس مضمون کا ماحصل یہ ہے کہ غالب کی شخصیت اور ذات کو الگ الگ زاویے سے دیکھنا ضروری ہے۔ غالب پر چوں کہ تعقل پسندی، انانیت، خود پرستی اور نرگسیت جیسے الزامات لگتے رہے ہیں اس لیے بہتر ہوگا کہ ہم ان کی مکتوب نگاری کو ان کی شاعرانہ عظمت اور ان کی اکتسابی شخصیت سے الگ کر کے دیکھیں۔ اگرچہ غالب کے مکاتیب میں اُن کی شاعرانہ شخصیت کی جھلکیاں بھی موجود ہیں لیکن اُن کی ذات کی عکس گری اِن خطوط کا غالب رجحان ہے کیوں کہ غالب کے خطوط میں بعض دیگر اکابرین کے خطوط کی طرح شخصیت کا شعوری اظہار نہیں بلکہ یہ خطوط انتہائی نجی، سادہ، پُر اثر اور تکلّف وتصنع سے پاک ہیں۔ قاسمی صاحب نے اِس مضمون میں مکاتیبِ غالب سے کئی اقتباسات درج کیے ہیں اور یہ واضح کیا ہے کہ اِن خطوط سے بحیثیت انسان غالب کی مختلف کیفیات مثلاً تنہائی، اداسی، غم واندوہ، اضمحلالِ قویٰ اور بے چارگی، تنگ دامانی اور مفلوک الحالی، ناکامی اور پسپائی کا احساس، قسمت کی ستم ظریفی کا شکوہ، خوفِ مرگ اور توشۂ آخرت پر توجہ، احتسابِ ذات اور عرفانِ ذات کا اظہار ہوتا ہے اور یہ دانش ورانہ فکر رکھنے والی وہ اکتسابی شخصیت نہیں ہے جو اُن کے شعری اظہار میں نظر آتی ہے۔ اِس مضمون کے اختتامی جملوں سے قاسمی صاحب کے اِس زاویۂ نظر کو زیادہ بہتر طور پر سمجھا جا سکتا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

''اُن کا وہ پورا ادبی سرمایہ جو بنیادی طور پر شاعری اور خطوط پر مشتمل ہے، غالب کی شخصیت اور ذات کے دو الگ الگ پہلوؤں کی اِس طرح نمائندگی کرتا ہے کہ کہ جن کے بکھرے ہوئے ٹکڑوں سے مکمل غالب اور ایک متوازن انسان کی تصویر بنائی جا سکتی ہے اور یہ تصویر ذات اور شخصیت کے مابین جدلیاتی تصادم کے بجائے جدلیاتی انضمام کی ایک ایسی مثال پیش کرتی ہے کہ جس کے سامنے غالب پر ہونے

والے عدم توازن کے اب تک کے اعتراضات پارہ پارہ ہو جاتے ہیں۔''

(کثرتِ تعبیر، ص ۱۷۰)

ڈاکٹر ابوالکلام قاسمی کا ایک اور مضمون ''مرزا غالب اور دانشِ حاضر'' رسالہ ''فکر ونظر'' کے مارچ ۲۰۱۴ء کے شمارے میں شائع ہوا۔ مضمون کے آغاز میں مرزا غالب کی شاعری کی اہم ترین صفت لازمانیت کو اُن کے شعری اظہار کی بنیادی خصوصیت قرار دیا گیا ہے جس کی بنا پر ہر عہد اور ہر زمانے میں ناقدین اِس شاعری کی عصری معنویت دریافت کرنے کی کوشش کرتے رہے ہیں۔ مصنّف کا خیال ہے کہ غالب کے لازمانی اندازِ فکر اور عصری معنویت کی نشان دہی کرتے ہوئے ناقدین نے نظریاتی اور تفہیمی انداز بھی اختیار کیا ہے اور بعض ایسے اسباب وعلل کی طرف بھی توجہ دلائی ہے جن کی بنا پر غالب کی شاعری مختلف زمانوں میں نئی معنویت کے ساتھ سامنے آتی رہی ہے، مثلاً غالب کی شخصیت میں تصادم اور کش مکش کی کیفیت، استعارہ سازی کے باب میں اُن کی ہنر مندی، اُن کا شعری طریق کار اور جدتِ تخیل، جدتِ ادا اور جدتِ معنی وغیرہ۔ قاسمی صاحب کے نزدیک 'دانشِ حاضر' سے مراد عصری صورتِ حال بھی ہے اور معاصر ذہانت بھی۔ کچھ ناقدین نے اگرچہ دانشِ حاضر کے حوالے سے تنہائی، مایوسی اور داخلی درد و کرب جیسے مسائل کو اہم گردانا ہے مگر مصنّف کی رائے یہ ہے کہ بیسویں صدی میں مغربی افکار ونظریات کے حاوی ہو جانے کے سبب یہ سوچ پروان چڑھی۔ ہماری اپنی سماجی صورتِ حال سے اس کا تعلّق ذرا کم ہی رہا۔ اب گلوبلائزیشن کے بعد عہدِ حاضر کی سب سے اہم شناخت، تنوع، رنگارنگی اور کثیر الجہتی ہے، یہی وجہ ہے کہ اب نہ خیال کو اسیر کیا جا سکتا ہے، نہ موضوعات کو حد بندیوں میں قید کیا جا سکتا ہے اور نہ اکہرے پن کو قبول کیا جا سکتا ہے۔ غالب کا کلام بھی فکر واظہار کے تنوع، بیان کی رنگارنگی، استعارات کی تہ داری اور معنی کے نئے نئے امکانات اور لازمانیت کی صفت کی بنا پر دانشِ حاضر سے اپنا رشتہ جوڑتا ہے۔ کلیم الدین احمد نے کلامِ غالب میں معنی کے عدم تعیّن اور شمس الرحمن فاروقی نے غالب کی استعارہ سازی پر جو رائے قائم کی ہے، ابوالکلام قاسمی نے زیرِ نظر مضمون میں اس طرف بھی اشارہ کیا ہے اور غالب کے اشعار سے کچھ مثالیں بھی دی ہیں لیکن مزید مثالوں کی

گنجائش موجود ہے اور اکیسویں صدی کے تناظر میں کہیں کہیں تشنگی کا احساس بھی ہوتا ہے۔ دی گئی
مثالوں میں غالب کے مندرجہ ذیل دو اشعار بھی شامل ہیں۔

ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

سائنسی اور مادی ترقی، تسخیرِ ماہ کے واقعے، ارتقا کے سفر میں انسان کے منفی اور تخریبی رویّے، نسلِ
انسانی کی تباہی و بربادی کی صورتِ حال، ترقیٔ معکوس کے تناظر اور دانشِ حاضر کی روشنی میں قاسمی
صاحب نے اِن دونوں اشعار کی تعبیر وتشریح جس کمال ہنرمندی سے کی ہے وہ قابلِ داد ہے۔
ابوالکلام قاسمی کہتے ہیں:

''غالب کے اشعار کی جدلیاتی اور بسا اوقات طلسماتی فضا، دانشِ حاضر کی مختلف
الجہات حسیت اور ایک دوسرے سے متخالف رویّوں کو زیادہ بہتر انداز میں اپنی
گرفت میں لے لیتی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ غالب کی شاعری بہ یک وقت مختلف
مزاج اور افتادِ طبع رکھنے والے جدید انسان کے لیے اُس کی ذہنی اور جذباتی سیمابیت
کے اعتبار سے زیادہ بامعنی ہونے کا تاثر قائم کرتی ہے۔''

(رسالہ ''فکر ونظر''، شمارہ مارچ ۲۰۱۴ء، ص ۴)

پاکستان اور ہندوستان کے مابین کتابوں اور رسائل کا تبادلہ اب بہت مشکل ہو گیا ہے
لہٰذا ابوالکلام قاسمی کی غالب فہمی کے حوالے سے یہ چند معروضات صرف اُنھی مضامین کو بنیاد بنا کر
پیش کی گئی ہیں جو خالد حیدر کے توسّط سے پی۔ ڈی۔ ایف فائل کی صورت میں دستیاب ہو سکے،
خالد حیدر سہ ماہی ''امروز'' علی گڑھ کے مرتب ہیں جس کے بانی مدیر ابوالکلام قاسمی تھے لہٰذا اِس
مضمون کے محرّک بھی خالد حیدر صاحب ہیں۔ اِس بات کا امکان موجود ہے کہ قاسمی صاحب کے
مطبوعہ یا غیر مطبوعہ ادبی سرمائے کو کھنگالا جائے تو غالب کے تعلّق سے ان کی مزید تحریریں بھی

سامنے آ جائیں۔ بہر حال دستیاب مضامین کے مختصر تجزیے اور مصنّف کے بنیادی نقطہ ہائے نظر کی
نشان دہی کے باوجود یہ کہنا ضروری ہے کہ اِن مضامین کو ٹھہر ٹھہر کر اور پوری توجہ کے ساتھ پڑھنے کا
اور ہی لطف ہے کیوں کہ اِن مضامین کا اصل جوہر اُن اشعار کی تشریحات وتعبیرات میں پنہاں
ہے جو قاسمی صاحب نے اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کے لیے پیش کیے ہیں۔ ظاہر ہے کہ خوفِ
طوالت کے پیشِ نظر ان کی تفصیل ممکن نہ تھی۔ ابوالکلام قاسمی کا شمار ہمارے عہد کے اہم نقادوں
میں ہوتا ہے۔ وہ وسیع المطالعہ شخصیت تھے اور مشرق ومغرب کے ادب پر اُن کی گہری نظر تھی تاہم
تنقید کی مشرقی روایت سے وہ گہری وابستگی رکھتے تھے۔ اُن کا تحقیقی مقالہ ''مشرقی شعریات اور
اردو تنقید کی روایت'' اس باب میں ایک اہم دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔ اُن کی وفات کے بعد
ممتاز نقاد جناب ناصر عباس نیّر نے اپنی تاثراتی تحریر میں اُن کے اِس اختصاص کا ذکر اس طرح کیا۔

''حسن عسکری سے اُن کی دل چسپی کا سبب بھی مشرقی شعریات سے اُن کا لگاؤ اور
اِس راستے سے مسلمانوں کی ادبی روایت تک رسائی کی آرزو تھی۔ چوں کہ مشرقی
تنقید لفظ اساس اور شاعری سے متعلّق زیادہ ہے اس لیے قاسمی صاحب کو شاعری کی
شرح وتعبیر اور اُس کے اصولوں سے گہری دل چسپی تھی۔''

(www.adbimiras.com)

گویا مختلف طریقوں سے غالب کو سمجھنے کی جستجو دراصل مشرقی شعریات سے اُن کے لگاؤ کا فطری
نتیجہ ہے۔ غالب کے موضوع پر اُن کے مضامین کے مطالعے کے بعد اندازہ ہوتا ہے کہ ابوالکلام
قاسمی کا تنقیدی اسلوب دقیق، پیچیدہ اور گنجلک نہیں ہے بلکہ ثقالت اور بوجھل پن سے پاک ہے
البتّہ ادب کے عام قاری کے لیے کہیں کہیں مشکل اور وضاحت طلب ضرور ہے۔ اِن مضامین میں
تفہیمِ غالب کے حوالے سے آغاز میں ہی کسی نہ کسی نئے پہلو کی طرف توجہ دلائی گئی ہے یا کوئی نیا
زاویۂ نظر پیش کیا گیا ہے اور مثالوں اور دلائل کے ساتھ اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت بھی کی گئی ہے۔
اِن مضامین میں منطقی استدلال کے ساتھ مباحث کو اس طرح پایۂ تکمیل تک پہنچایا گیا ہے کہ نتائج
کا استنباط قاری کے لیے آسان ہو جاتا ہے۔ غالب کی غیر معمولی انفرادیت، تخیّل کی بلند پروازی

اور معنوی جہات کو آشکار کرنے کے لیے انھوں نے بہت سے نئے اور مختلف راستے اختیار کرنے کی ضرورت پر زور دیا ہے اور غالب کے ناقدین اور شارحین کو حالی کے تنقیدی ضابطوں اور طریقِ کار سے استفادے کا مشورہ بھی دیا ہے۔ اِن سب کے پسِ پردہ کہیں نہ کہیں یہ آرزو کارفرما رہی ہے کہ غالب کے موضوعات، فلسفے اور فکر و دانش کی آگہی کے ساتھ ساتھ ان کے شعری طریقِ کار، لہجے، اور طرزِ ادا کو زبان و بیان کی نزاکتوں پر غور و فکر کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی جائے تاکہ اردو تنقید کی مشرقی روایت بھی آگے بڑھ سکے اور تفہیمِ غالب کا حق بھی ادا ہو سکے۔ افسوس! یہ راستہ سجھاتے سجھاتے وہ خود کوہِ ندا کی پکار پر آگے بڑھ گئے اور غالب کے اِس شعر کی تصویر بن گئے۔

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

(''سہ ماہی امروز علی گڑھ''، شمارہ نمبر ۲۷)

رخسانہ صبا

الطاف حسین حالی اور تفہیم غالب

اردو میں شعری متن کی شرح نویسی کا سلسلہ انیسویں صدی کی آخری دہائیوں میں شروع ہو گیا تھا۔ یہ بھی ایک دل چسپ اتفاق ہے کہ شاعری کی شرح کی ضرورت کا احساس مرزا غالب کے قدرے مشکل، مبہم اور قابل تشریح اشعار کے سبب عام ہوا۔ یوں تو غالب سے قبل اردو میں بعض شاعر ایسے ضرور گزرے جن کے کلام کی تشریح و تفسیر کی ضرورت بہت بعد میں محسوس کی گئی ،مگر چوں کہ شرح اور وضاحت کا دار و مدار زیادہ تر مشکل متن پر رہا، اس لیے کلام غالب سے پہلے کسی شعری متن کی تشریح کی ضرورت نہ تو تذکرہ نویسوں نے محسوس کی اور نہ کوئی ایسا نکتہ سنج سامنے آیا جس نے ماقبل کے کسی شاعر کے کلام کو عقدۂ لاینحل سمجھ کر باضابطہ اس کی وضاحت کی ضرورت محسوس کی ہو۔ ویسے تو تاریخی اعتبار سے کلامِ غالب کی تفہیم کی بعض کوششیں الطاف حسین حالی سے پہلے بھی سامنے آئیں مگر نہ تو ان پر زیادہ توجہ مرکوز کی گئی اور نہ انھیں اعتبار و استناد کا درجہ حاصل ہو سکا۔ تاہم یہ بات توجہ طلب ہے کہ شرح نویسی کو پہلے بھی ادبی و شعری نظریات سے الگ رکھ کر صرف متن کی وضاحت کا مترادف تصور کیا گیا اور بعد کے بیش تر شارحین نے بھی عموماً اپنی شرحوں کو مشکلات کو حل کرنے، ابہام کو دور کرنے اور شعری زبان کی گتھیوں کو سلجھانے تک محدود رکھا۔ متعدد ناقدین اور شارحین نے الطاف حسین حالی کی تفہیم غالب کو شعری تشریح کا پہلا 'باقاعدہ' نمونہ بتایا ہے۔ مگر اس نکتے کی وضاحت کرنے کی کسی نے ضرورت محسوس نہیں کی کہ اگر حالی کی شرح

غالب پہلی باقاعدہ شرح ہے، تو اس باقاعدگی کے اسباب ان کے تفہیمی طریق کار میں کیوں کر تلاش کیے جاسکتے ہیں؟

اس پس منظر میں ضرورت اس بات کی ہے کہ الطاف حسین حالی کی تشریحات کے ان امتیازات کی تلاش وجستجو کی جائے جن کے باعث ان کی شرح نویسی کا طریق کار دوسرے شارحین کی تشریحات سے مختلف اور قواعد وضوابط کا پابند قرار دیا جاسکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ حالی کی شرح نویسی محض اشعار کی توضیح یا ان میں موجود ابہام واشکال کو دور کرنے اور شعری زبان کے اغلاق سے پردہ ہٹانے تک محدود نہیں۔ ان کی تشریحات ان کے مخصوص تنقیدی نظام سے مربوط ہونے کے سبب عملی تنقید کا حصہ ہیں۔ حالی نے 'یادگارِ غالب' کا بڑا حصہ مرزا غالب کے کلام کے انتخاب اور اس پر ریویو کے لیے مختص کیا ہے۔ تاہم یہ نہ بھولنا چاہیے کہ 'یادگارِ غالب' سے قبل 'مقدمۂ شعر و شاعری' میں بھی حالی نے مخصوص تنقیدی سیاق وسباق کے ساتھ غالب کے مختلف اشعار کی تفسیر و تعبیر پیش کی ہے۔ شاید اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ 'مقدمۂ شعر وشاعری' کی نوعیت بنیادی طور پر اردو شعریات کی ضابطہ بندی اور نظریہ سازی کی ہے۔ اس اعتبار سے یہ بات بڑی آسانی سے کہی جاسکتی ہے کہ 'مقدمۂ شعروشاعری' میں حالی کا موضوع غالب کے اشعار کی تشریح نہیں، بلکہ اپنے اصولی اور نظریاتی مباحث کی دلیل فراہم کرنا ہے۔ اسی باعث مثال کے طور پر، انھوں نے متعدد مقامات پر مرزا غالب کے اشعار کی شرح کی ہے اور شرح کے اپنے طریق کار کو ہر جگہ تنقیدی اصول ونظریات کے تابع رکھا ہے۔ جب کہ یادگارِ غالب میں ریویو اور تبصرے کا عنوان قائم کیا گیا ہے اور اس کے تحت اشعار کا انتخاب بھی کیا گیا ہے اور ان کی تشریح بھی کی گئی ہے۔ مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ یہاں بھی اشعار کے انتخاب اور وضاحت کو اصولی اور نظری مباحث میں تقسیم کیا گیا ہے اور ان ہی اصولی اور نظری مباحث کے تناظر میں اشعار کی تفہیم کی کوشش بھی کی گئی ہے۔ اس موقف کو اس بات سے بھی تقویت ملتی ہے کہ حالی نے مرزا غالب کے ایسے اشعار کو بالعموم اپنے تشریحی مباحث کا حصہ نہیں بنایا جو ثقیل اسلوب یا فارسی زدگی کی نمائندگی کرتے ہیں۔ 'یادگارِ غالب' میں تشریحی مقدمات قائم کرتے ہوئے جہاں غالب کی مشکل پسندی اور لسانی اغلاق

کا ذکر ملتا ہے، وہ دراصل ابتدائی زمانے کی شاعری میں فارسی کے غیر معمولی اثر اور بیدل کے اسلوب اظہار کو اردو میں برتنے کا اعتذار ہے، جس کے ثبوت کے طور پر حالی نے خود غالب کا ایک شعری بیان نقل کیا ہے:

طرز بیدلؔ میں ریختہ لکھنا
اسد اللہ خاں قیامت ہے

اس اعتذار کی بہترین مثال غالب کے اس نوع کے کلام کے نمونے ہیں جن کو حالی نے صرف پیش کر دینا کافی سمجھا ہے اور ان کی تشریح سے دانستہ احتراز کیا ہے۔ پھر یہ کہ انھوں نے اس لسانی طرز اظہار کو فارسی کے زیر اثر پیدا ہونے والی اغلاق پسندی اور ان کے ذہن کی ناپختگی کا شاخسانہ قرار دیا ہے۔ اس ضمن میں حالی کا نقطۂ نظر، ان کے اس اقتباس سے بہ خوبی واضح ہوجاتا ہے:

''مرزا کے ابتدائی اشعار دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ کچھ تو طبیعت کی مناسبت سے اور زیادہ تر ملا عبدالصمد کی تعلیم کے سبب، فارسیت کا رنگ ابتدا ہی میں مرزا کی بول چال اور ان کی قوت متخیلہ پر چڑھ گیا تھا۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ جس طرح اکثر ذکی الطبع لڑکے ابتدا میں سیدھے سادے اشعار کی نسبت مشکل اور پیچیدہ اشعار کو، جو بغیر غور وفکر کے آسانی سے سمجھ میں نہیں آتے، زیادہ شوق سے دیکھتے اور پڑھتے ہیں، مرزا نے لڑکپن میں بیدل کا کلام زیادہ دیکھا تھا۔ چنانچہ جو روش مرزا بیدلؔ نے فارسی زبان میں اختراع کی اس روش پر مرزا نے اردو میں چلنا اختیار کیا۔''

اس تمہید کے بعد الطاف حسین حالی، غالب کے بعض مغلق اشعار نقل کرتے ہیں اور پھر ان کو ان الفاظ کے ساتھ اپنی شرح کے دائرۂ کار سے خارج کر دیتے ہیں کہ:

''اوپر کی بیتیں ہم نے مرزا کے ان نظری اشعار اور نظری غزلوں میں سے نقل کی ہیں جو انھوں نے اپنے دیوان ریختہ کو انتخاب کرتے وقت اس میں سے نکال دی تھیں۔ مگر اب بھی ان کے دیوان میں ایک ثلث کے قریب بہت سے اشعار ایسے پائے جاتے ہیں جن پر اردو زبان کا اطلاق مشکل سے ہوسکتا ہے ... چوں کہ (ان)

شعروں میں، قطع نظر اس کے کہ طرز بیان اردو بول چال کے خلاف ہے، خیالات
میں بھی کوئی لطافت نہیں معلوم ہوتی۔ اس لیے ان کے معنی بیان کرنے کی ضرورت
نہیں۔''

حالی نے یادگار غالب اور 'مقدمۂ شعر و شاعری' میں جن اشعار کی تشریح کی ہے ان کو محض تشریح تک محدود نہیں رکھا بلکہ تعبیر وتنقید کی حدوں تک پہنچا دیا ہے۔ اسی باعث وہ بار بار ان معیاروں کی بات کرتے ہیں جن کی بنیاد پر غالب کے کلام کو سمجھنے اور پرکھنے کی ضرورت ہے۔ اس کا مطلب صاف ہے کہ کسی اصول یا معیار کو پیش نظر رکھے بغیر عمومی انداز شرح اور صرف ابہام کی گتھیاں رفع کرنے سے غالب فہمی کا حق ادا نہیں کیا جا سکتا۔ اسی باعث جب وہ نظری معیار کی بحث چھیڑتے ہیں تو اس وضاحت کی ضرورت بھی محسوس کرتے ہیں کہ:

''یہ بھی معلوم رہے کہ تمام شعرا کا کلام ایک ہی معیار سے نہیں جانچا جا سکتا... پس
ضرور ہے کہ جدا جدا کلام جدا جدا معیاروں سے جانچے جائیں... (اس لیے)) ہم
کو مرزا کے اشعار جانچنے کے لیے ایک جداگانہ معیار مقرر کرنا پڑے گا۔''

حالی کے بیانات سے دو باتیں واضح طور پر مترشح ہوتی ہیں۔ پہلی بات تو یہ کہ مختلف شعرا کے اسالیب مختلف انداز کے تعبیری زاویۂ نظر کا تقاضا کرتے ہیں (اس موقع پر اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ ایک ہی عہد میں ایک سے زیادہ اسالیب نہ صرف یہ کہ شاعری میں رو بہ عمل ہو سکتے ہیں بلکہ ہر اسلوب اپنی جگہ اہم بھی ہو سکتا ہے)۔ دوسری بات یہ کہ مرزا غالب کے شعری اسلوب کو ان کے مخصوص شاعرانہ طریق کار اور تخلیقی عمل (جس میں تخیل کو اساسی حیثیت حاصل ہے) کا تجزیہ کیے بغیر کما حقہٗ نہیں سمجھا جا سکتا۔ الطاف حسین حالی محض اصولی طور پر اس نوع کی تمہید قائم نہیں کرتے، بلکہ اشعار کے انتخاب کو مختلف درجوں اور خانوں میں تقسیم کرتے ہیں اور اس تقسیم کی نوعیت کا تعین کرتے ہوئے ان کے ذیل میں آنے والے اشعار کے لیے نظریاتی پس منظر قائم کرنے کے بعد ہی ایک ایک شعر کی شرح کو اپنے مخصوص نظری تناظر میں پیش کرنے کی طرف توجہ صرف کرتے ہیں۔ نظری اور عملی تنقید کی ہم آہنگی کا یہ عمل، غالب کی شاعرانہ تدبیر کاری

کے حوالے سے اس پس منظر میں بھی زیادہ مدلل اور باوثوق بن جاتا ہے کہ وہ اشعار کی شرح 'دیوانِ غالب' میں موجود اشعار یا غزلوں کی ترتیب کے تابع نہیں رکھتے۔ وہ اپنی عملی تنقید کی نظری اساس، غالب کی فنی ہنرمندی کی بنیاد پر قائم کرتے ہیں اور ان کی مختلف شاعرانہ خصوصیات کو نئی تشبیہوں کی اختراع، استعارہ و کنایہ، شوخی و ظرافت اور اکثر اشعار کی پہلوداری جیسی انواع و اقسام میں منقسم کرتے ہیں اور ہر نوع اور ہر قسم کی رعایت اور اس ضمن میں کی گئی وضاحت کی مناسبت سے اس میں شامل اشعار کی معنویت کو نمایاں کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ مرزا غالب اپنے اشعار میں نہ صرف یہ کہ رائج تشبیہات کا استعمال نہیں کرتے بلکہ اکثر اوقات وہ نئی نئی تشبیہیں اختراع کرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ:

''عام اور مبتذل تشبیہیں جو عموماً ریختہ گویوں کے کلام میں متداول ہیں، مرزا،
جہاں تک ہو سکتا ہے ان تشبیہوں کو استعمال نہیں کرتے، بلکہ تقریباً ہمیشہ نئی نئی
تشبیہیں ابداع کرتے ہیں۔ وہ خود ایسا نہیں کرتے بلکہ خیالات کی جدت ان کو نئی
تشبیہیں پیدا کرنے پر مجبور کرتی ہے۔''

الطاف حسین حالی خیالات کی جدت کے ساتھ اپنی تمہید میں اچھوتے مضامین کی اختراع کو غالب کی صنعت گری کا بنیادی محرک بتاتے ہیں اور وضاحت کرتے ہیں کہ ان کی تشبیہیں بنیادی طور پر ان کے اوریجنل انداز فکر کی مرہونِ منت ہوتی ہیں۔ واضح رہے کہ حالی نے 'یادگار غالب' سے بہت پہلے 'مقدمۂ شعر و شاعری' میں بھی مرزا کی ندرت پسندی اور انداز فکر کی جدت کو خاص طور پر نشان زد کیا تھا اور اس ضمن میں تخیل کو مرکزی حیثیت دی تھی۔ مقدمہ میں 'تخیل' کے موضوع پر نہایت عمیق اور تجزیاتی بحث کے دوران انھوں نے اس بات کی بھی وضاحت کی ہے کہ ''تخیل کا عمل اور تصرف جس طرح خیالات میں ہوتا ہے، اسی طرح الفاظ میں بھی ہوتا ہے۔'' اگر حالی کے اس نوع کے خیالات کو آج کی اصطلاح میں بیان کیا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ حالی اپنی اس نکتہ رَسی سے مرزا غالب کے تخلیقی عمل کے مختلف مدارج کا سراغ لگانے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ ان مباحث کے حوالے سے تخلیقی طریقِ کار کی کڑیاں سلسلہ وار جوڑی جائیں تو اندازہ

ہوتا ہے کہ تخیل تمام شعری اکتسابات اور تجربات کا منبع ومخرج ہے۔ تخیل سے ہی خیالات کے سوتے پھوٹتے ہیں، تخیّل ہی خیالات کی جدت کے وسیلے سے شاعر کوئی نئی تشبیہیں اختراع کرنے کی ترغیب دیتا ہے اور تخیل کا عمل ہی اپنے تصرف کی بدولت عام الفاظ اور تشبیہات کی قلب ماہیت کر دیتا ہے۔ مرزا غالب کے اشعار کی عملی تنقید کا سیاق وسباق متعین کرتے ہوئے جس طرح الطاف حسین حالی نے بعض مدارج کا ذکر کیا ہے ان کی روشنی میں شعری تجربے کی تخم ریزی سے لے کر، تخلیقی عمل کے مختلف مراحل، تخلیقی تجربے کا اظہار اور اظہار پائے ہوئے تجربے کی ٹھوس شکل، یعنی شعری متن تک کی تمام کڑیاں ایک دوسرے سے مربوط ہو جاتی ہیں۔

الطاف حسین حالی نے تخیل کی کارکردگی پر اظہار خیال کرتے ہوئے تخیل سے متعلق مغربی تنقید میں اظہار پانے والے مباحث سے کماحقہ، باخبر نہ ہونے کے باوجود اپنی وضاحتوں کو قریب قریب 'بایوگرافیا لٹریریا' میں موجود کالرج کی معرکہ آرا بحث اور تفصیل کے قریب پہنچا دیا ہے۔ وہ مقدمہ میں لکھتے ہیں کہ:

تخیل یا امیجینیشن کی تعریف کرنی ایسی ہی مشکل ہے جیسی کہ شعر کی تعریف، مگر من وجہٍ اس کی ماہیت کا خیال ان لفظوں سے دل میں پیدا ہو سکتا ہے۔ یعنی وہ ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ یا مشاہدہ کے ذریعہ ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے، یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دل کش پیرایے میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے...... اس سے صاف معلوم ہوتا ہے کہ وہی ایک چیز ہے جو کبھی تصورات اور خیالات میں تصرف کرتی ہے اور کبھی الفاظ وعبارات میں...... ''

اس سلسلے میں یوں تو حالی، مرزا غالب کے علاوہ بعض دوسرے شاعروں کے کلام کا بھی حوالہ دیتے ہیں اور اشعار کا تجزیہ کرتے ہیں، مگر غالب کے ایک شعر:

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
جام جم سے یہ مرا جام سفال اچھا ہے

سے انھوں نے ایسی قرار واقعی بحث کی ہے کہ تخیل کی محولہ بالا تعریف کی توثیق غالب کے اس شعر

کے لفظی اور فکری نظام اور دروبست سے بہ خوبی ہو جاتی ہے۔ حالی کی قدرے طویل تشریح آپ بھی ملاحظہ فرمائیں:

''شاعر کے ذہن میں پہلے سے اپنی اپنی جگہ یہ باتیں ترتیب وار موجود تھیں کہ مٹی کا کوزہ ایک نہایت کم قیمت اور ارزاں چیز ہے جو بازار میں ہر وقت مل سکتی ہے، اور جامِ جمشید ایسی چیز تھی کہ جس کا بدل دنیا میں موجود نہ تھا۔ اس کو یہ معلوم تھا کہ تمام عالم کے نزدیک جامِ سفال میں کوئی ایسی خوبی نہیں ہے کہ جس کی وجہ سے وہ جامِ جم جیسی چیز سے فائق اور افضل سمجھا جائے۔ نیز یہ بھی معلوم تھا کہ جامِ جم میں شراب پی جاتی تھی اور مٹی کے کوزے میں بھی شراب پی جا سکتی ہے۔ اب قوت متخیلہ نے تمام معلومات کو ایک نئے ڈھنگ سے ترتیب دے کر ایک ایسی صورت میں جلوہ گر کر دیا کہ جام سفال کے آگے جامِ جم کی کچھ حقیقت نہ رہی۔ اور پھر اس صورت موجود فی الذہن کو بیان کا ایسا دل فریب پیرایہ دے کر اس قابل کر دیا کہ زبان اس کو پڑھ کر متلذذ اور کان اس کو سن کر محظوظ، اور دل اس کو سمجھ کر متاثر ہو سکے۔''

کم وبیش اسی طرح حالی نے غالب کے ایک اور شعر ع ان کے آنے سے جو آ جاتی ہے منھ پر رونق کا تجزیہ کر کے اس میں تخیل کے عمل کی کارفرمائی دکھلانے کی کوشش کی ہے۔

الطاف حسین حالی نے 'مقدمۂ شعر وشاعری' اور 'یادگار غالب' میں جہاں جہاں بھی تخیل کی کارکردگی کا ذکر کیا ہے وہاں بار بار تخیل کو تصورات وخیالات سے لے کر الفاظ وعبارات تک میں متصرف دکھلایا ہے۔ ایسے مواقع پر وہ 'تصرف' کے لفظ کو نہایت کلیدی اہمیت کے ساتھ زیر بحث لاتے ہیں اور بسا اوقات 'تصرف' کو تخیل کا مترادف بنا دیتے ہیں۔ حالی نے اس تصرف کا ایک بڑا وسیلہ استعارہ اور تمثیل کو بتایا ہے۔ استعارہ اور مجاز مرسل کو قدیم مشرقی شعریات میں گو کہ بلیغ اظہار خیال کا سب سے اہم وسیلہ بتایا گیا ہے مگر حالی سے پہلے تذکروں کی تنقید ہو یا اَن گنت اشعار میں ہمارے قدیم شعرا کے تصورِ شعر کا اظہار، استعارہ سازی کی اہمیت اور استعاراتی طریق کار کی ناگزیریت کا ذکر برائے نام ہی ملتا ہے، البتہ استعارہ اور تمثیل پر مبنی رونما ہونے والی معنی

آفرینی اور نازک خیالی، بہ طور اصطلاح ضرور زیر بحث آئی ہے۔ جب کہ مغربی تنقید میں انیسویں اور بیسویں صدی کے تنقیدی مباحث، استعارہ کی معنویت اور استعاراتی اسالیب کے تنوع کے ذکر سے بھرے پڑے ہیں۔ مغرب میں علامت نگاری کی بحث ہو یا پیکر تراشی کے رویے، ان سب کے محرک کے طور پر مغربی تنقید نے استعارہ کے استعمال سے پیدا ہونے والی دبازت اور تہ داری کو بار بار نشان زد کیا ہے۔ اس ضمن میں حالی نے بالخصوص مرزا غالب کے حوالے سے استعاراتی طریق کار کے مباحث کا اردو میں احیا کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ ''مقدمۂ شعر و شاعری'' میں ایک جگہ استعاراتی بیانات کو تصرف کے مضامین سے اس طرح تعبیر کرتے ہیں:

''...... یہ اسلوب زیادہ تر تصرف کے مضامین سے خصوصیت رکھتے ہیں۔ مگر صرف یہی اسلوب کافی نہیں ہو سکتے جب تک شاعر انھیں میں ملتے جلتے اور نئے اسلوب پیدا کرنے کا ملکہ نہ رکھتا ہو۔ ہمارے نزدیک اس کا گُر یہ ہے کہ جہاں تک ہو سکے استعارہ و کنایہ و تمثیل کے استعمال اور محاورات کے برتنے پر قدرت حاصل کرنی چاہیے۔ استعارہ، بلاغت کا ایک رکن اعظم ہے۔ کنایہ اور تمثیل کا حال بھی استعارہ ہی کے قریب قریب ہے۔ جہاں اصل زبان کا قافیہ تنگ ہو جاتا ہے وہاں شاعر انھیں کی مدد سے دقیق خیالات عمدگی کے ساتھ ادا کر جاتا ہے اور انھیں کے زور سے وہ لوگوں کے دل کو تسخیر کر لیتا ہے۔''

استعارے کی اس بحث کو 'یادگار غالب' میں کلام غالب کے حوالے سے اس طرح آگے بڑھایا گیا ہے کہ غالب نے اپنے فارسی اور اردو کلام میں استعارہ کا استعمال کثرت سے کیا ہے جب کہ دوسرے اردو شعرا کے یہاں عام طور پر استعارے کو استعارے کے قصد سے کم اور محاورہ بندی کے شوق میں زیادہ برتا گیا ہے۔ مرزا غالب کی استعارہ سازی کا نہایت عمدہ پس منظر تیار کرنے کے باوجود حالی اپنے قاری کی ذہانت پر انحصار کر لیتے ہیں۔ وہ استعاروں پر مبنی اشعار کی مثالیں تو ضرور دیتے ہیں مگر ان میں موجود استعاروں کی معنویت پر تفصیلی بحث نہیں کرتے مثلاً وہ مرزا غالب کا یہ شعر تو ضرور نقل کرتے ہیں:

دامِ ہر موج میں ہے حلقۂ صد کامِ نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

مگر استعاراتی تہ داری کے باعث ایسے ہشت پہل اور معنوی امکانات کی نمائندگی کرنے والے شعر کی شرح میں صرف یہ ایک جملہ لکھنے پر اکتفا کرتے ہیں:

''جو مطلب اس شعر میں ادا کیا گیا ہے وہ صرف اتنا ہے کہ انسان کو درجۂ کمال تک پہنچنے میں سخت مشکلات کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔''

جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ نظم طباطبائی سے لے کر آج تک کے شارحین نے حالی کی اس شرح کو نظری سیاق و سباق اور فنی تدبیر کاری کے پس منظر سے الگ کر کے صرف محولہ بالا تشریحی جملے تک محدود تصور کر لیا۔ دو ایک شارحین کے علاوہ عام شارحوں نے استعارہ اور تمثیل کے سلسلے میں بیان کی گئی حالی کی موشگافیوں سے کوئی خاص استفادہ کرنے کی کوشش نہیں کی۔ اس ضمن میں دام، موج، حلقہ، کام نہنگ، قطرہ اور گہر کے انسلاکات اور صرف چند الفاظ پر مبنی اس شعر کے پورے استعاراتی نظام کو تجزیے کے عمل سے گزارنے کی کوشش بالعموم نہیں کی گئی۔ یہ رویہ سوائے اس کے کسی اور بات کی شہادت نہیں دیتا کہ اردو میں شرح نویسی کو محض تشریح شعر تک محدود سمجھا گیا ہے اور اسے تعبیر و تنقید کے ذریعہ اطلاقی تنقید کا متبادل بنانے کی کوشش نہیں کی گئی جس کی داغ بیل خود الطاف حسین حالی نے پہلی ناقدانہ جست میں ہی ڈال دی تھی۔ اگر صرف حالی کے قائم کردہ نظری پس منظر کی ہمہ جہتی کو اس شعر میں موجود استعاراتی امکانات کے ساتھ مربوط کر کے سمجھنے کی کوشش کی جاتی تو اس شعر کی معنی خیزی اور استعاراتی آفاقیت کو مزید نمایاں کیا جا سکتا تھا۔

حالی نے کلام غالب کے منجملہ اور صفات، ایک اہم وصف اس کی طُرفگی اور پہلوداری کو غیر معمولی اہمیت دی ہے اور لکھا ہے کہ ''ان کے اکثر اشعار کا بیان ایسا پہلودار واقع ہوا ہے کہ بادی النظر میں اس کے کچھ اور معنی و مفہوم ہوتے ہیں مگر غور کرنے کے بعد اس میں ایک دوسرے معنی نہایت لطیف پیدا ہوتے ہیں جن سے وہ لوگ جو ظاہری معنوں پر قناعت کر لیتے ہیں، لطف نہیں اُٹھا سکتے۔ اس ضمن میں یوں تو حالی نے غالب کے متعدد اشعار سے مثالیں پیش کی ہیں مگر یہاں

صرف ایک شعر:

ترے سروقامت سے اک قدِّ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

کی شرح کا نمونہ ملاحظہ کیا جا سکتا ہے جس سے معنوی تہ داری اور الفاظ کی طرفگی بہ طریق احسن نمایاں ہوتی ہے:

''اس کے ایک معنی تو یہی ہیں کہ ترے سروقامت سے فتنۂ قیامت کم تر ہے اور دوسرے معنی یہ بھی ہیں کہ ترا قد اسی میں سے بنایا گیا ہے اس لیے وہ (یعنی فتنۂ قیامت) ایک قد آدم کم ہو گیا ہے۔''

اس سلسلے کو دراز کرتے ہوئے وہ کلامِ غالب کے اس وصف کی بعض اور شقیں قائم کرتے ہیں اور بتاتے ہیں کہ روز مرہ اور محاورے کا فرق معنی کی تفریق پر کس طرح اثر انداز ہوتا ہے۔ چنانچہ وہ غالب کے شعر:

سراڑانے کے جو وعدے کو مکرر چاہا
ہنس کے بولے کہ ترے سر کی قسم ہے مجھ کو

کی تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

''اس شعر میں ترے سر کی قسم ہے ہم کو، اس جملے کے دو معنی ہیں۔ ایک یہ کہ ترے سر کی قسم ہے، ہم ضرور سراڑائیں گے، اور دوسرے یہ کہ ہم کو ترے سر کی قسم ہے، یعنی کبھی ہم تیرا سر نہ اڑائیں گے۔ جیسے کہتے ہیں کہ 'آپ کو تو ہمارے ہاں کھانے کی قسم ہے، یعنی کبھی ہمارے ہاں کھانا نہیں کھاتے۔''

اس شعر میں متکلم اور محبوب کے درمیان جو مکالماتی فضا قائم کر کے ڈرامائی کیفیت پیدا کی گئی ہے وہ اپنی جگہ، مگر محاورے کے استعمال سے جس طرح کی معنوی تقلیت کو حالی نے نمایاں کیا ہے، اس سے وہ غالب کے ایک اور شعر میں محاورے کے استعمال کے ساتھ 'کھانے کے عمل' اور فعل کے استعمال کی دوہری معنویت کو ہم آہنگ کر دیتے ہیں۔

غالب کا شعر ہے:

زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو ستم گر ورنہ
کیا قسم ہے ترے ملنے کی، کہ کھا بھی نہ سکوں

حالی نے اپنی تشریح میں اس شعر کی نحوی ترکیب کی بنیاد 'کھا بھی نہ سکوں' کے فعل پر اس طرح قائم کی ہے کہ 'زہر کھانا' اور 'قسم کھانا' میں ایک ہی فعل کا استعمال کر کے اس کی سپاٹ نحوی ساخت اور اس محاوراتی ساخت کے مابین (جس پر شعر کا دارومدار ہے) تفریق واضح کر دی ہے اور اس طرح لفظی جدلیات کو نمایاں کیا ہے:

''جب کہتے ہیں کہ اس کو فلاں کام کی قسم ہے تو اس کے معنی یہ ہوتے ہیں کہ اس کو کام کرنے سے انکار ہے۔ پس عاشق معشوق کے ملنے کی قسم کیوں کر کھا سکتا ہے۔ کہتا ہے کہ زہر کچھ تیرے ملنے کی قسم نہیں ہے کہ کھا نہ سکوں، مگر چوں کہ ملتا ہی نہیں اس لیے کھا نہیں سکتا......''

اردو کی لسانی ساخت پر حالی کی غیر معمولی دسترس کا انحصار محض الفاظ سے مشتقات کے استخراج کے اصول وضوابط اور اردو کی ہم مزاج زبانوں کے مابین مشترک لغوی قدروں پر ماہرانہ قدرت میں مضمر نہیں بلکہ لفظ کے تخلیقی استعمال اور اس کے مجازی معنوں کے امکانات کو تسلیم کرنے میں بھی پوشیدہ ہے۔ اسی باعث الفاظ کے مزاج اور مثبت اور منفی معنی کے امکان کو بھی وہ کبھی نظر انداز نہیں کرتے۔ وہ غالب کے دو اشعار کی شرح کرتے ہوئے الگ الگ مقامات پر استعمال شدہ 'لاگ اور لگاؤ' کے الفاظ پر اس طرح گفتگو کرتے ہیں کہ 'لاگ' بہ معنی دشمنی اور لگاؤ بہ معنی محبت، ایک ہی مادّے کے زائیدہ بن جاتے ہیں۔ غالب نے دو جگہ لاگ اور لگاؤ، کے الفاظ اس طرح استعمال کیے ہیں:

۱۔ لاگ ہو تو اس کو ہم سمجھیں لگاؤ جب نہ ہو کچھ بھی تو دھوکہ کھائیں کیا
۲۔ لاکھوں لگاؤ ایک چرانا نگاہ کا لاکھوں بناؤ ایک بگڑنا عتاب میں

حالی، پہلے شعر کی تشریح کرتے ہوئے رقم طراز ہیں کہ:

"قطع نظر، خیال کی عمدگی اور ندرت کے 'لاگ' اور 'لگاؤ' ایسے دو لفظ بہم پہنچائے ہیں جن کا ماخذ متحد اور معنی متضاد ہیں، اور یہ ایک عجیب اتفاق ہے جس نے خیال کی خوبی کو چہار چند کر دیا ہے۔"

اسی طرح انھوں نے دوسرے شعر میں 'لگاؤ' کو نگاہ چرانے کے تضاد کے طور پر اور 'بناؤ' کو عتاب میں بگڑنے کے متخالف کی حیثیت سے دیکھا ہے اور اس طرح لگاؤ کی معنی خیزی نمایاں کی ہے کہ دوسرے مصرعے میں مستعمل 'بناؤ' سے اس کا داخلی تضاد شعر کے حسن کو مزید واضح کر دیتا ہے۔

مختلف اشعار کی تشریح سے متعلق مقدمات قائم کرتے ہوئے الطاف حسین حالی اپنے تقابلی تناظر کو بھی فراموش نہیں کرتے۔ ایسا لگتا ہے اردو اور فارسی کا سارا ذخیرۂ شاعری اور عربی کے معروف اشعار ان کے سامنے مستحضر ہیں، اور جہاں کہیں مناسب موقع ہوتا ہے، وہ مضمون، انداز بیان اور ترکیب سازی کی یکسانیت اور افتراق کو ضرور نمایاں کرتے جاتے ہیں۔ انھوں نے موازنے کا یہ انداز 'مقدمہ' میں بھی اختیار کیا ہے اور 'یادگارِ غالب' میں بھی۔ کہیں یہ موازنہ غالب اور فارسی شعرا کے مابین ہے، کہیں میر اور غالب کے درمیان اور متعدد مقامات پر غالب اور مومن کی شاعری کے مشترک عناصر کی تلاش وجستجو کی صورت میں۔ اس نوع کی بحث معنی آفرینی اور اشعار کی پہلوداری کے ضمن میں زیادہ ملتی ہے۔ جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ وہ معنوی تہ داری کو کبھی کبھی پرانے خیالات اور اسالیب میں معنوی تصرفات کا نام بھی دیتے ہیں۔ وہ اس سلسلے میں غالب کے اس مکتوب کا ذکر بھی کرتے ہیں جس میں مرزا نے لکھا ہے کہ "بھائی! شاعری معنی آفرینی ہے قافیہ پیمائی نہیں۔" مقدمۂ شعر وشاعری میں وہ معنوی تصرف کا ذکر کرتے ہوئے مومن کے ایک شعر:

کل تم جو بزم غیر میں آنکھیں چرا گئے
کھوئے گئے ہم ایسے کہ اغیار پا گئے

کا ماخذ غالب کے شعر:

گرچہ ہے طرز تغافل پردہ دارِ رازِ عشق
پر ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جائے ہے

کو بتاتے ہیں، مگر بجا طور پر اس بات کا اعتراف بھی کرتے ہیں کہ ان کے استاذ مرزا غالب کے مقابلے میں "مومن کے ہاں یہ مضمون زیادہ صفائی سے باندھا گیا ہے۔"

مرزا غالب کے بارے میں الطاف حسین حالی کے توصیفی کلمات کو متعدد نکتہ چینوں نے غالب کے نقائص کی پردہ پوشی اور ان کے عیوب تک کا جواز تلاش کرنے پر محمول کیا ہے اور حالی کی گراں بار عقیدت کو علمی اور منصفانہ معروضیت کی راہ میں حائل بتایا ہے۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ مرزا غالب کے اشعار کی شرح لکھتے ہوئے حالی کبھی بھی نہ بے جا طرف داری کا گمان ہونے دیتے ہیں اور نہ کسی شاعرانہ نقص کی تاویل پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ 'مقدمۂ شعر وشاعری' میں نیچرل شاعری کی بحث کرتے ہوئے حالی نے اس شاعری کو نیچرل کے ذیل میں رکھا ہے "جو لفظاً ومعناً، دونوں حیثیتوں سے نیچر یعنی فطرت یا عادت کے موافق ہو۔" اور اس کے برخلاف یہ بھی واضح کر دیا ہے "کہ شعر کا بیان جس قدر بے ضرورت معمولی بول چال اور روزمرہ سے بعید ہوگا اسی قدر اَن نیچرل ہوگا۔" اس ضمن میں انھوں نے نیچرل اور اَن نیچرل شاعری کی متعدد مثالیں پیش کی ہیں۔ یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ اَن نیچرل شاعری کی مثالوں میں ایک نمایاں مثال مرزا غالب کے ایک شعر سے بھی دی گئی ہے:

عرض کیجے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

اور اس شعر پر تبصرہ کرتے ہوئے حالی نے ان الفاظ میں شعر کو خلاف فطرت ثابت کیا ہے کہ:

"جوہر اندیشہ کی کیسی ہی گرمی ہو یہ کسی طرح ممکن نہیں کہ اس میں صحرا نوردی کا خیال آنے سے خود صحرا جل جائے......"

اسی طرح جب وہ بہادر شاہ سے حسن طلب پر مبنی مرزا غالب کے اس شعر کا ذکر کرتے ہیں۔ "غالبؔ، اگر سفر میں مجھے ساتھ لے چلیں + حج کا ثواب نذر کروں گا حضور کی" ......تو اس پر تبصرہ کرتے

ہیں تو غالب پر طنز کرنے سے بھی باز نہیں آتے کہ اُدھر سفرِ حج کا وہ اشتیاق اور اِدھر حج کے ثواب کی یہ بے قدری۔''

الطاف حسین حالی نے اپنی وضاحتوں میں کلامِ غالب کی معنویت کے ساتھ اس کی موسیقیت اور لہجے کو بھی معنوی امکانات کے اضافے میں کارگر بتایا ہے۔ شاعری کا فن یوں بھی حالی کی نگاہ میں دوسرے فنونِ لطیفہ کے مقابلے میں شاعری اور موسیقی کے فنی لوازم کا جامع ہے، اور بہ قول ان کے دونوں فنون کی کارکردگی حقائق کی پیش کش کو شاعری میں دوآتشہ بنا دیتی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ شاعری کے وسیلے سے بعض ایسی حسی اور داخلی کیفیات بھی سامع یا قاری تک منتقل کی جاسکتی ہیں جن کی ترسیل کا امکان دوسرے فنونِ لطیفہ میں کم تر ہوتا ہے۔ اس سلسلے میں اس بات کو یاد رکھنا ضروری ہے کہ انیسویں صدی کے قدرے بعد تک شاعری زبانی روایت (Oral tradition) کا حصہ تھی اور اس میں الفاظ کی ادائیگی، بعض آوازوں پر زور اور لہجے کے اُتار چڑھاؤ کو غیر معمولی اہمیت حاصل تھی۔ حالی اس زبانی روایت کے مضمرات سے بہ خوبی واقف ہونے کا ثبوت دیتے ہیں۔ وہ ایک جگہ شعر میں کلیدی الفاظ کی نشان دہی کرتے ہیں تو

ع ذکر اس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا،

میں ''پھر بیاں اپنا'' کی بلند آہنگی پر اصرار کرتے ہیں، دوسری جگہ جب غالب کے مصرعے

ع ''ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہے سنگِ گراں اور''

پر گفتگو کرتے ہیں تو 'ہم' کے لفظ پر زور دینے پر صحیح معنی کا انحصار ثابت کرتے ہیں، اور تیسری جگہ جب وہ

نکلنا خلد سے آدم کا سنتے آئے تھے لیکن
بہت بے آبرو ہو کر ترے کوچے سے ہم نکلے

کی شرح کرتے ہیں تو کہتے ہیں کہ 'بہت' کے لفظ پر زور دے کر پڑھے بغیر اس شعر کی معنویت دو چند نہیں ہوتی۔ تاہم الفاظ اور آواز پر زور دینے اور لہجے کے اُتار چڑھاؤ کی بنیاد پر تفہیم معنی کا عقدہ، سب سے زیادہ باوثوق انداز میں، حالی نے غالب کے اس شعر کے حوالے سے کھولا ہے کہ:

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مردافگنِ عشق
ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

اس شعر کی تشریح کرتے ہوئے وہ اس بات پر حد درجہ زور دیتے ہیں کہ اس شعر کی معنویت میں لہجے اور طرزِ ادا کو بہت زیادہ دخل ہے۔ حالی کی اس اندازِ تشریح کی ایک جھلک ان الفاظ میں دیکھی جاسکتی ہے:

''اس شعر کے ظاہری معنی یہ ہیں کہ جب سے مر گیا ہوں، مئے مردافگن عشق کا ساقی، یعنی معشوق بار بار صلا دیتا ہے، یعنی لوگوں کو شراب عشق کی طرف بلاتا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ میرے بعد شراب عشق کا کوئی خریدار نہیں رہا۔ اس لیے اس کو بار بار صلا دینے کی ضرورت ہوئی ہے۔ مگر زیادہ غور کرنے کے بعد، اس میں ایک نہایت لطیف معنی پیدا ہوتے ہیں، اور وہ یہ ہیں کہ پہلا مصرع، یہی ساقی کے صلا کے الفاظ ہیں، اور اسی مصرعے کو وہ مکرر پڑھ رہا ہے۔ ایک دفعہ بلانے کے لہجے میں کہتا ہے؛ کون ہوتا ہے حریفِ مئے مردافگن عشق؟ یعنی کوئی ہے جو مئے مردافگن عشق کا حریف ہو؟ پھر جب اس آواز پر کوئی نہیں آتا، تو اسی مصرعے کو مایوسی کے لہجے میں مکرر پڑھتا ہے: کون ہوتا ہے حریفِ مئے مردافگن عشق! یعنی کوئی نہیں ہوتا۔ اس میں لہجے اور طرز ادا کو بہت دخل ہے۔ کسی کو بلانے کا لہجہ اور ہے اور مایوسی سے چپکے چپکے کہنے کا اور انداز ہے۔ جب اس طرح مصرعِ مذکور کی تکرار کرو گے، فوراً یہ معنی ذہن نشیں ہو جائیں گے......''

لہجے اور آواز کے نشیب و فراز کے ضمن میں یوں تو ہماری تنقید میں شعر کی موسیقیت کا ذکر نہیں ملتا، مگر اردو کی ترقی یافتہ تنقید میں لہجے کی اہمیت کو ادھر گذشتہ دو تین دہائیوں میں اہمیت دی گئی ہے۔ اس سلسلے میں شعر کی موسیقیت زیرِ بحث آئی ہو یا نہ آئی ہو آواز کے زیر و بم کا رشتہ بہر حال شعر کی موسیقیت سے جاملتا ہے۔ اس لیے غالب کے کلام میں تشریح و تعبیر کے حوالے سے حالی کا یہ انداز، تفہیم اور تاثر آفرینی میں لہجے کی معنویت اصرار الطاف حسین حالی کا ایسا کارنامہ ہے

جوانھیں اپنے عہد سے بہت آگے کا نکتہ رس نقاد ثابت کرتا ہے۔

ان معروضات کی روشنی میں حالی کے تنقیدی تصورات اور نظریاتی مباحث کو نظر انداز کر کے شارح کلام غالب کی حیثیت سے ان کی اہمیت اور قدر و قیمت کا تعین نہیں کیا جا سکتا۔ حالی نے اپنی تشریحات میں مختلف چیزوں کے درمیان متحد خاصیت اخذ کرنے کی مثال ع بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغ محفل، سے دی ہو یا اساتذہ کے کلام میں بار بار بیان کیے ہوئے مضامین کے ضمن میں غالب کے بلیغ اسلوب کو اگلی تمام بندشوں پر سبقت لے جانے کی بات کہی ہو، ہر جگہ وہ اپنے طریق تشریح میں تمام شارحین غالب سے منفرد اور ممتاز دکھائی دیتے ہیں اور جہاں تک اشعار کی تشریح میں نظریاتی سیاق و سباق فراہم کر کے شرح کو عملی تنقید کا متبادل بنانے کا سوال ہے، تو حالی کی تعبیرات ایک مکمل تنقیدی ضابطہ بندی کا حصہ معلوم ہوتی ہیں، اس طریق تشریح میں ہنوز ان کا کوئی شریک نظر نہیں آتا۔

تفہیم غالب کی بعض امکانی جہات

مرزا غالب کا کلام سو سال سے زیادہ عرصے سے تفہیم و تنقید کے لیے مسلسل ایک چیلنج بنا ہوا ہے۔ تفہیم غالب کے سلسلے میں غالب کے زمانے سے لے کر آج تک کون کون سے طریقے اختیار کیے گئے اور تاریخی اعتبار سے غالب فہمی کا کیا گراف بنتا ہے؟ اس کی تفصیل میں جانا تو غیر ضروری ہوگا، لیکن غالب کے کلام کی تشریح و تعبیر کے اُن بنیادی رویوں کو نشان زد کرنا ضروری ہوگا جو غالب کے شارحین اور معبرین نے اختیار کیے۔ اس لیے کہ مطالعۂ غالب کی نئی جہات اور امکانات کی تلاش کی کوئی بھی کوشش، تفہیم غالب کے موجود رویوں کو سمجھے بغیر با معنی قرار نہیں دی جا سکتی۔ یوں تو غالب کے اشعار کی بعض تشریحات، غالب کے بعض معاصرین کی تحریروں اور خود غالب کے مکاتیب میں بھی ملتی ہیں مگر غالب فہمی کو نظری بنیادوں پر قائم کرنے کی سب سے پہلی کوشش الطاف حسین حالی کی تھی، جنھوں نے محض منتخب اشعار کی تشریح ہی نہیں لکھی بلکہ اپنی تشریح کے وسیلے سے غالب کے فنی رویوں کی نشان دہی بھی کی اور ان کو مختلف زمروں اور الگ خانوں میں تقسیم کر کے بھی دیکھا اور بجا طور پر بعض فنی رویوں کے ضمن میں اپنے عجز کا اعتراف کرتے ہوئے اس ضرورت کا احساس دلایا کہ: ''مرزا کے عمدہ اشعار کے جانچنے کے لیے ایک جداگانہ معیار مقرر کرنا پڑے گا''..... سو سال سے زیادہ عرصہ گزر جانے اور تفہیم غالب کے سلسلے میں انواع و اقسام کے زاویۂ نظر کا استعمال کیے جانے کے باوجود یہ کوئی کم حیرت انگیز

بات نہیں کہ حالی کے مجوزہ جداگانہ معیار کے تعین کی ضرورت آج بھی اسی طرح برقرار معلوم ہوتی ہے۔

غالب اردو کا واحد شاعر ہے جس کی تفہیم وتعبیر کے عمل میں ہمارے تنقیدی نظام میں موجود کم وبیش تمام اصول اور نظریات برتے جا چکے ہیں۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ صرف غالب تنقید کے حوالے سے اردو تنقید کے ارتقا اور نشیب وفراز کا پورا نقشہ مرتب کیا جا سکتا ہے۔ ہماری تنقید خواہ ابتدا میں سوانحی اور تاریخی پس منظر کی بنیاد پر استوار ہوئی ہو، خواہ اس میں بالترتیب ثقافتی، سماجی اور ہیئتی رویے ملتے ہوں یا پھر شاعری میں بالواسطہ اظہار کے اسالیب کی تفہیم کے لیے استعاراتی، علامتی اور مجموعی طور پر متنی دبازت کی پرتیں کھولنے کا انداز ملتا ہو، ان تمام طریقہ ہائے کار کی مثالیں غالب کی شرحوں اور تنقیدی تعبیرات میں تلاش کی جا سکتی ہیں۔ تاہم اس حقیقت سے انکار بہت مشکل ہے کہ آج تک کلام غالب کو سمجھنے کی جتنی بھی کوششیں کی گئی ہیں ان سب کو الطاف حسین حالی اور نظم طباطبائی کی تشریحات وتعبیرات کی توسیع کے علاوہ کوئی اور نام نہیں دیا جا سکتا۔ تعبیرات کے ان نمونوں کے علاوہ تاثراتی اور نفسیاتی پس منظر میں غالب فہمی کی جو کوششیں سامنے آئیں ان کو غالب تنقید میں مرکزی حیثیت حاصل نہ ہو سکی۔ جہاں تک ہیئتی اور متنی تنقید و تجزیہ کے ان طریقوں کا سوال ہے جو گزشتہ تیس چالیس برسوں میں روبہ عمل آئے تو ان کو کسی بھی طریقے سے حالی اور طباطبائی کی ان بنیادوں پر کسی بڑے اضافے سے تعبیر نہیں کیا جا سکتا جو بنیادیں ان حضرات نے مشرقی شعریات سے ماخوذ علم بلاغت اور علم بیان کے وسیلے سے غالب فہمی کے سلسلے میں بہت کامیاب طریقے سے استوار کر دی تھیں۔ اب رہا سوال اسی عرصے میں رو بہ عمل آنے والے ان تنقیدی رویوں کا، جن کے تحت کلام غالب کو جدید ذہن کا ترجمان ثابت کرنے کی کوشش کی گئی اور جدید ذہن کی شناخت کا سب سے بڑا وسیلہ غالب کے یہاں تشکیکی اور انحرافی طرز فکر کو بتایا گیا۔ تو اس سلسلے میں شاید اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ اس طریقِ کار کا سارا ارتکاز، جدیدیت کی متن مرکزیت کے تمام دعووں کے باوجود ڈکشن کے مقابلے میں مواد اور غالب کے مافی الضمیر یا زندگی کے بارے میں ان کے نقطۂ نظر کی موضوعاتی فہرست

سازی پر رہا اور ان ہی بنیادوں پر جدید عہد میں غالب کی معنویت کو اُکتا دینے کی حد تک بار بار نشان زد کرنے کی کوشش کی گئی۔

شاید اس وضاحت کی چنداں ضرورت نہیں کہ مرزا غالب اردو کے وہ واحد شاعر ہیں جن کے یہاں ہیئت اور مواد میں سے کسی ایک کو بیش قیمت اور دوسرے کو کم رتبہ قرار دے کر ان کے کلام کی تفہیم کا حق ادا نہیں کیا جا سکتا۔ اگر فکری طور پر ان کے یہاں تفکر وتدبر کا عنصر کارفرما ملتا ہے تو اس سے کہیں زیادہ اس تفکر اور تدبر کی پیش کش اپنی لسانی اور ہیئتی جہات رکھتی ہے۔ اس لیے ان کی ہیئتی اور لسانی کارکردگی کو ذرا سا بھی نظر انداز کرنا ان کے فکر وفلسفہ کو بھی کم وقعت قرار دینے کے مترادف بن جاتا ہے۔ اسی باعث غالب کے کلام میں لفظ ومعنی کی ثنویت بالکل ہی بے معنی ہو کر رہ جاتی ہے۔ ان کے اسلوب اور لہجے کا مطالعہ بہ ظاہر ڈکشن اور ہیئت کا مطالعہ نظر آتا ہے مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کا اسلوب یا لہجہ ہی بسا اوقات معنی کے تسلسل کو لامتناہی بنا دیتا ہے۔

(۲)

کلام غالب کی تشریحات میں بالعموم معنی کے تعین پر اصرار ملتا ہے اور صحیح ترین مفہوم یا ممکنہ مفہوم کی جستجو ہی تمام شارحین کا مقصد ومنتہا معلوم ہوتی ہے، مگر اسے کیا کیجیے کہ غالب کا اسلوب اور ڈکشن اسی تعین کی شدید نفی کی بنیاد پر قائم ہے۔ اس مفروضے کو غالب کے چند شعروں کی مدد سے زیادہ بہتر طریقے پر واضح کیا جا سکتا ہے۔ ہر شعر میں کوئی نہ کوئی لفظ، کوئی فقرہ یا کوئی ترکیب، شعر کے لہجے کے تعین میں کلیدی رول ادا کرتی ہے۔ پھر یہ کہ ان میں کوئی شعر ایسا نہیں کہ جن کو نت نئے انداز سے سمجھنے اور اس کے معنی کو حتمی طور پر متعین کرنے کی کوشش نہ کی گئی ہو مگر یہاں رائج تشریحات کو التوا میں ڈال کر ایک بار بعض نکات کی طرف اشارے کی غرض سے نئے سرے سے ان اشعار پر غور تو کیا ہی جا سکتا ہے۔ غالب کا مشہور شعر ہے:

ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

اس شعر میں ''میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں'' بنیادی فقرہ ہے۔ اسی فقرے پر شعر کا اسلوب بھی قائم ہوتا ہے اور پہلے مصرعے ''ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے'' کے دعویٰ کی دلیل بھی فراہم ہوتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر رفتار سست ہوگی تو متکلم کی منزل جو بیاباں ہے، اس کی دوری بھی کم ہوگی، مگر چوں کہ رفتار تیز اور منزل کی دوری سریع السیر ہے اس لیے اسی رفتار کے تناسب سے بیاباں کی رفتار بڑھتی چلی جاتی ہے اور نتیجے کے طور پر منزل تک رسائی ناممکن بن جاتی ہے۔ ہر لفظ دوسرے لفظ کے معنی کو آگے بڑھاتا ہے اور مفہوم کی شدت میں تو یقیناً اضافہ کرتا ہے مگر حتمی مفہوم کا تعین ناممکن معلوم ہوتا ہے۔

دوسرا شعر ہے:

دامِ ہر موج میں ہے حلقۂ صد کامِ نہنگ
دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک

اگر صرف ''دیکھیں کیا گزرے ہے''؟ کے استفہامیہ اسلوب پر ارتکاز قائم رکھا جائے تو یہ خوبی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ قطرہ، گہر، دام، موج اور نہنگ کی ساری استعاراتی معنویت اپنی جگہ لیکن جس سوال کی بنیاد پر شعر کے لہجے اور اسلوب کا تعین ہوا ہے وہ ''دیکھیں کیا گزرے ہے''؟ کے علاوہ اور کچھ نہیں، اور 'کیا گزرے ہے''؟ کا سوال معنی کی ان حدوں تک لے جاتا ہے جن حدوں تک شاید انسانی ذہن تک کی رسائی آسان نہیں۔ چوں کہ قطرے کے گہر بننے تک کچھ بھی گزر جانے اور کوئی بھی افتاد پڑنے کا امکان موجود ہے اس لیے سوال بالآخر تشنۂ جواب رہ جاتا ہے۔

تیسرا شعر کچھ اس طرح ہے:

تو ، اور آرائشِ خم کا کل
میں ، اور اندیشہ ہائے دور دراز

اس شعر کی ساری معنویت، اندیشہ ہائے دور دراز کی ترکیب پر قائم ہے، نہ تو اندیشے کا تعین ممکن ہے اور نہ آرائشِ خمِ کاکل کے نتائج کی تحدید ہوسکتی ہے۔ اس اندیشے کی ایک جہت انسانی کشش

ابوالکلام قاسمی اور نقدِ غالب (مجموعۂ مضامین)

اور محبت سے رونما ہونے والے ممکنہ فتنوں تک جاتی ہے، دوسری کائنات کی تخلیق کے عمل کا تسلسل اور انسان کے مسائل و مشکلات کے امکانات تک اس طرح جاتی ہے کہ اس میں بعض ماورائی اور مابعد الطبیعیاتی پہلو شامل ہو جاتے ہیں اور اسی طرح بعض اور جہات میں اندیشہ ہائے دور دراز کا سلسلہ قائم رہتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ اس کے معنی و مفہوم کا تعین شعر کے معنوی امکانات کو محدود کرنے کے مترادف بن کر رہ گیا ہے۔

آخری مثال اس شعر سے دی جا سکتی ہے:

بھرم کھل جائے ظالم تیرے قامت کی درازی کا
اگر اس طرۂ پُر پیچ و خم کا پیچ و خم نکلے

یہاں قامت کی درازی 'طرۂ پُر پیچ وخم' کی مرہونِ منّت ہے اور یہ طرّہ، محض دستار کا طرّہ نہیں۔ قد و قامت کو بڑھانے کا وسیلہ، منصب بھی ہوسکتا ہے، جاہ و حشمت بھی، عہدہ بھی ہوسکتا ہے اور شہرت یا ثروت بھی، اور ان سب سے بڑھ کر کبر و نخوت اور خود پسندی، درازیٔ قامت کا التباس پیدا کر سکتی ہے۔ طرۂ پُر پیچ و خم کے فقرے میں چوں کہ یہ سارے مضمرات موجود ہیں، اس لیے جب تک اس کے پیچ و خم نہیں نکلتے یا بلند قامتی کے یہ سہارے ختم نہیں ہوتے، اس وقت تک ظالم کی بلند قامتی کا التباس بھی ختم نہیں ہوسکتا۔ اس طرح طرۂ پُر پیچ و خم، شعر کے اسلوب کی کلید اور معنی کے عدم تعین کا بنیادی وسیلہ بن جاتا ہے۔

ان اشعار کے متذکرہ سیاق و سباق سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ہر شعر میں کوئی لفظ، یا کوئی فقرہ کچھ اس طرح کلیدی رول ادا کرتا ہے کہ اس کے باعث معنی کی حتمیت بڑی حد تک مشتبہ ہو کر رہ جاتی ہے۔

(۳)

کلامِ غالب کی تفہیم و تعبیر کا ایک نیا پہلو یہ بھی ہوسکتا ہے کہ غالب کے بعض ذہنی رویوں کے تعین کی خاطر ان رویوں کی نمائندگی کرنے والے اشعار کی نوعیت کو زیرِ غور لایا جائے۔ مزید یہ

کہ یہ اندازہ لگانے کی کوشش کی جائے کہ خاص طرح کے رویے کن کن استعاروں کی صورت میں نمودار ہوتے ہیں اور غالب کے کلام میں عام الفاظ بھی تلازمات کی راہ سے استعارہ سازی میں کیوں کر تبدیل ہوتے ہیں۔ اگر کلام غالب پر ایک طائرانہ نگاہ بھی ڈالی جائے تو یہ اندازہ لگانے میں کوئی دشواری نہیں ہوتی کہ شاعر کی ذہنی اور جذباتی ضرورتیں کائنات کے ہر مظہر میں تنگی، حبس اور گھٹن کے احساس سے دوچار دکھائی دیتی ہیں اور کسی نہ کسی نوع کی وسعت اور بے کرانی کی تلاش وجستجو میں سرگرداں نظر آتی ہیں۔ بسا اوقات مرزا غالب کو نہایت وسیع و عریض اور پھیلے ہوئے منظر نامے بھی ان کے بے کراں اور بے پناہ ہوجانے کی تمنا کے سبب مختصر، سمٹے ہوئے اور ناکافی محسوس ہوتے ہیں۔ وہ جگہ کی تنگی کا شدید احساس ہو یا اندھیرے میں گھٹن اور حبس محسوس کرنے کی کیفیت ہو یا پورے عرصۂ حیات کو اپنے حوصلوں کے مقابلے میں نہایت مختصر اور قلیل المدت قرار دینے کا انداز، غالب کے شعری سرمایے کا ایک بڑا حصہ اسی تنگی کے احساس سے عبارت ہے۔ حبس اور تنگی کی یہ شکایت کبھی مکانی اعتبار سے جگہ کی تنگی کی صورت میں سامنے آتی ہے، کبھی زمانی تنگی کا روپ اختیار کر کے وقفۂ عمر کی شدید قلت کی نمائندگی کرتی ہے اور کبھی کبھی یہ احساس انھیں سائے، دھندلکے، دھویں اور تاریکی کی گھٹن سے اسی طرح دوچار رکھتا ہے کہ وہ اندھیرے کے تلازمات کے حوالے سے نت نئے استعاروں میں اظہار مدعا کرتے ہیں۔

ان معروضات کے پس منظر میں آیئے پہلے غالب کے بعض ایسے اشعار پر نگاہ ڈالیں جن میں تنگی کو براہ راست موضوع بنایا گیا ہے اور اس احساس کے نتیجے کے طور پر وسعت و بے کرانی کی تلاش کو بنیادی مسئلے کے طور پر پیش کیا گیا ہے:

کیا تنگ ہم ستم زدگاں کا جہان ہے
جس میں کہ ایک بیضۂ مرغ آسمان ہے

وحشت یہ میری عرصۂ آفاق تنگ تھا
دریا زمین کو عرق انفعال ہے

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسدؔ
جانتے ہیں سینۂ پُر خوں کو زنداں خانہ ہم

شرحِ احباب گرفتاریٔ خاطر مت پوچھ
اس قدر تنگ ہوا دل کہ میں زنداں سمجھا

بیضہ آسا ننگِ بال و پر ہے یہ کنج قفس
از سرنو زندگی ہو کر رہا ہو جایئے

کم نہیں وہ بھی خرابی میں پہ وسعت معلوم
دشت میں ہے مجھے وہ عیش کہ گھر یاد نہیں

دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
یاں آپڑی یہ شرم کہ تکرار کیا کریں

ان تمام اشعار میں تنگی، حبس اور گھٹن کا احساس کارفرما ہے، مگر ہر جگہ اس بنیادی احساس کے اظہار کے لیے تلازموں کا سہارا لیا گیا ہے، نئے استعاروں میں بات کی گئی ہے اور نئے پیکروں کی تخلیق کی گئی ہے۔ کہیں زمین و آسمان اپنی تمام وسعتوں کے باوجود بیضۂ مرغ کی طرح تنگ نظر آتے ہیں، کہیں عرصۂ آفاق متکلم کی وحشت کے لیے اس حد تک ناکافی قرار پاتا ہے کہ اس کی تنگی کے باعث دریا تک زمین کا عرقِ ندامت بن جاتا ہے۔ کسی شعر میں سینۂ پُرخوں کو زنداں خانہ ثابت کیا گیا ہے، کسی میں کنج قفس بیضہ کی طرح تنگِ بال و پر بن جاتا ہے اور آخری شعر میں دونوں جہان کی دولت اور وسعت ملنے کے باوجود اسے انسان کی آرزوؤں اور حوصلوں کی وسعت کے مقابلے میں بے معنی بتایا گیا ہے۔ اگر اس ضمن میں بنیادی استعاروں کی تلاش کی جائے تو بیضۂ مرغ اور زنداں خانے کے الفاظ پر جگہ جگہ نگاہ رُک جاتی ہے۔ غالب کے متعدد اشعار میں یوں بھی بیضۂ مرغ، بیضۂ مور، بیضۂ طوطی اور بیضۂ بلبل کے الفاظ ان کے ذہن کی اسی کیفیت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ تاہم غالب کے عام بالواسطہ طرز اظہار کے مقابلے میں متذکرہ اشعار کے بنیادی مدعا کی تفہیم قدرے آسان معلوم ہوتی ہے۔ ان سے کہیں زیادہ بلاغت کے ساتھ یہ موضوع

غالب کے تخلیقی عمل کا حصہ اس وقت بنتا ہے جب وہ وسعت و بے کرانی کی جستجو اور اس ضمن میں اپنے اضطراب کو بعض معروضی تلازمات کی مدد سے شعری بیانیہ میں تبدیل کرتے ہیں۔ اس نوع کے اشعار میں بعض مقامات پر آرزوئیں اور تمنائیں گھٹن کی کیفیت سے دوچار ملتی ہیں، بعض میں تنگی اور اس کے متعلقات کے حوالے سے نئے مضامین پیدا کیے گئے ہیں اور اکثر مقامات پر کائنات کے وسیع ترین مظاہر کو بھی اپنی وسعتِ فکر اور وسعتِ حوصلہ کے مقابلے میں حد درجہ مختصر اور ناکافی دکھایا گیا ہے:

ہنوز اک پرتوِ نقشِ خیالِ یار باقی ہے — دلِ افسردہ گویا حجرہ ہے یوسف کے زنداں کا
تنگئ دل کا گلہ کیا یہ وہ کافر دل ہے — کہ اگر تنگ نہ ہوتا تو پریشاں ہوتا
نہ بندھے تشنگئ ذوق کے مضموں غالب — گرچہ دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھا
زخم نے داد نہ دی تنگئ دل کی یارب — تیر بھی سینۂ بسمل سے پُر افشاں نکلا
ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا مرے ہوتے — گھستا ہے جبیں خاک میں دریا مرے آگے
ہے ذرّہ ذرّہ تنگئ جا سے غبارِ شوق — گر دام یہ ہے وسعتِ صحرا شکار ہے
دکھاؤں گا تماشا، دی اگر فرصت زمانے نے — مرا ہر داغِ دل، اک تخم ہے سروِ چراغاں کا
بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا — موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا
دل میں پھر گریہ نے اک شور اُٹھایا غالب — آہ جو قطرہ نہ نکلا تھا سو طوفاں نکلا

متذکرہ اشعار میں نقشِ خیالِ یار کے بالمقابل حجرۂ یوسف، دریا کے مقابلے میں ساحل اور خاک، صحرا کے مقابلے میں گرد، وسعتِ صحرا کے مقابلے میں ذرّہ، سرو کے مقابلے میں تخمِ سرو، آزادی کے مقابلے میں حلقۂ زنجیر اور طوفان کے مقابلے میں قطرہ، یہ سارے متقابل مگر معروضی تلازمات وسعت اور تنگی کے موازنے کے باعث نسبتاً زیادہ ہمہ گیر بن کر ایسے شاعرانہ طریقِ کار میں تبدیل ہو گئے ہیں کہ وہ زندگی کے ہر مظہر میں تنگی اور حبس مکانی کے احساس کو پختہ اور شدید تر کر دیتے ہیں۔

محولہ بالا سطور میں غالب کی ذہنی اور جذباتی تنگی کے احساس کو دو زمروں میں تقسیم کر

کے صرف اس کے مکانی سیاق و سباق کا تعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مگر چوں کہ ان کے یہاں تنگی کا یہ احساس زمانی جہات میں بھی پھیلا ہوا ہے، اس لیے زمانی تناظر میں حبس کی کیفیت محسوس کرنے اور عرصۂ حیات سے لے کر عرصۂ کائنات تک کی تنگی اور پھیلاؤ کا تقابل بھی ان کے اسالیب اظہار میں کچھ کم دیکھنے کو نہیں ملتا۔ زمانی تنگی اور وسعت کی پیمائش کے وسیلے کے طور پر غالب کے یہاں رفتار کا احساس بہت شدید ہے۔ یہ رفتار اکثر روشنی کی اور کبھی کبھی تاریکی کی صفت بن جاتی ہے اور کبھی یہ رفتار انسان کی تمنا اور امید کی مسافت کی ہم سفر بن جاتی ہے اور بسا اوقات کائنات کے دوسرے مظاہر اس رفتار کی نمائندگی کرنے لگتے ہیں، مگر ہر جگہ زمانی وسعت اور بے کرانی کی آرزو محض ایک حسرت کی صورت میں تبدیل ہو کر رہ جاتی ہے:

تیری فرصت کے مقابل اے عمر — برق کو پا بہ حنا باندھتے ہیں
ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب — ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا، پایا
جسے نصیب ہو روز سیاہ میرا سا — وہ شخص دن نہ کہے رات کو تو کیوں کر ہو

بیاں کس سے ہو ظلمت گستری میرے شبستاں کی
شبِ مہ ہو جو رکھ دوں پنبہ، دیواروں کے روزن میں

کیا کہوں تاریکئ زندانِ غم اندھیر ہے
پنبہ، نورِ صبح سے کم جس کے روزن میں نہیں

نفسِ قیس کہ ہے چشم و چراغِ صحرا — گر نہیں شمعِ سیہ خانۂ لیلیٰ نہ سہی
سایہ میرا مجھ سے مثلِ دود بھاگے ہے اسدؔ — پاس مجھ آتش نفس کے کس سے ٹھہرا جائے ہے
وحشتِ آتشِ دل سے شبِ تنہائی میں — صورتِ دود رہا سایہ گریزاں مجھ سے

ان اشعار میں سے بعض میں روزِ سیاہ، تاریکئ زندانِ غم، سایہ اور ظلمت کے الفاظ سے تاریکی میں حبس کی کیفیت نمایاں کی گئی ہے اور بعض میں فرصتِ عمر، نقشِ پا اور تمنا کا دوسرا قدم کے حوالے سے رفتار کی پیمائش اور مسافت کی بے کرانی کی تلاش و جستجو غالب کا بنیادی مسئلہ دکھائی دیتی ہے۔ اس طرح اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ تنگی کا احساس، خواہ وہ جگہ اور مقام کے سلسلے میں ہو یا

حیات انسانی کی قلت زمانی کے معاملے میں، ہر جگہ شاعر اپنے آپ کو ذہنی، جذباتی، زمانی اور مکانی عُسرت اور تنگی میں محبوس محسوس کرتا ہے، مگر اس کا امتیاز یہ ہے کہ ان ہی پابندیوں میں اپنے حوصلوں اور آرزوؤں کو وسیلہ بنا کر ان سے آزادی حاصل کرنے کی کوشش میں بھی برسرِ پیکار دکھائی دیتا ہے۔

(۴)

گذشتہ نصف صدی میں ہیئتی تنقید اور متن مرکزیت کے رویے کے فروغ کے زیر اثر غالب کی شاعری میں دبازت کے وسیلوں کی تلاش نے جہاں معبرین کو استعاروں اور علامتوں کی نوعیت کے تعیّن اور تشریح و تعبیر کی طرف شدت سے متوجہ کیا وہیں نئی تنقید کے مطلوبہ عناصر کے طور پر غالب کے کلام کو تناؤ، طنزیہ عناصر اور پیراڈوکس (Paradox) کی تلاش و جستجو سے بھی گزارا گیا ہے۔ مگر غالب کے کلام میں پیراڈوکس یا قول محال کی جس نوعیت سے ہمارا واسطہ پڑتا ہے اس سے محض متضاد بیانات کے درمیان سے کسی معنویت کے استخراج کا کام نہیں لیا جاتا، بلکہ جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ معنی کی توسیع اور مفہوم کی زیادہ سے زیادہ پیش رفت کا کام بھی لیا جاتا ہے۔ اس عمل میں قول محال کے ساتھ تضاد کی صنعت، نقیضین کا اجتماع، Poetic Phalecy یا شعری مغالطہ اور ایک ہی لفظ کے بنیادی مادّے سے مثبت اور منفی، دونوں پہلوؤں کو آمنے سامنے لا کر کھڑا کرنا، سبھی طریق کار شامل ہوتے ہیں۔ شعری طریق کار کے اس پیچیدہ مگر جامع عمل کو اپنی آسانی کے لیے حرکیاتی طریق کار (Dianamic Method) کا نام دیا جانا مناسب معلوم ہوتا ہے۔ یہ وہ پیچیدہ اور امتزاجی شعری طریق کار ہے جس میں ایک نوع کی کئی صنعتیں ایک ہی مرکز پر مجتمع ہو جاتی ہیں۔ اس طریق کار کے نمونے یوں تو کلامِ غالب میں کثرت سے تلاش کیے جا سکتے ہیں مگر یہاں محض چند مثالوں پر اکتفا کیا جاتا ہے:

کیا کمالِ عشق نقص آبادِ ہستی میں ملے پختگی ہائے تصور یاں خیالِ خام ہے
چشمِ خوباں مے فروشِ نشّہ زار ناز ہے سُرمہ گویا موج دود شعلۂ آواز ہے

ہے نو آموز وفا ہمتِ دشوار پسند سخت مشکل ہے کہ یہ کام بھی آساں نکلا
ملنا ترا اگر نہیں آساں تو سہل ہے دشوار تو یہی ہے کہ دشوار بھی نہیں
محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا اسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے
منحصر مرنے پہ ہو جس کی امید ناامیدی اس کی دیکھا چاہیے

ان اشعار میں محض پیراڈوکس یا محض صنعت تضاد کی تلاش ان اشعار کے محاسن کو محدود کرنے کے مترادف ہے۔ جدلیاتی لفظیات اور اجتماع النقیضین سے ملتی جلتی صنعتوں پر مبنی یہ اشعار دراصل امتزاجی محاسن کا نمونہ بن گئے ہیں۔ ان شعروں سے اگر سرسری بھی گزرنے کی کوشش کی جائے تو دشوار اور مشکل کام کے بطن سے آسانی کا امکان، جینے اور دم نکلنے کا لفظی اور محاوراتی مفہوم، موت کی امید کا ناامیدی کا ہم معنی ہونا اور ہستی و عدم یا دود اور شعلے کا ایک نقطے پر جمع ہونا جیسے تقابلی پیکر اپنی طرف متوجہ کیے بغیر نہیں رہتے۔ تاہم صرف ابتدائی دو شعروں کو دوبارہ پڑھیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ پہلے شعر میں کمالِ عشق اور نقص آبادِ ہستی یا پختگی ہائے تصور اور خیال خام جیسی تراکیب بہ ظاہر ایک دوسرے کے تضاد اور نقیضین کے طور پر جمع کی گئی ہیں مگر یہ تمام ترکیبیں آپس میں بھی متضاد اوصاف سے مربوط ہیں۔ اسی طرح دوسرے شعر میں مرکزی حیثیت سُرمے کے لفظ کو حاصل ہے جو ایک طرف چشمِ خوباں سے وابستہ ہے تو دوسری طرف شعلۂ آواز سے، اس لیے کہ سرمہ بہر حال قاطعِ آواز ہوتا ہے۔ ذرا اور گہرائی میں اُتریے تو پتہ چلتا ہے کہ جس طرح سرمہ اور آواز ایک دوسرے سے متصادم ہیں اسی طرح دود اور شعلہ ایک دوسرے سے دست و گریباں ہیں۔ جب کہ موج کا لفظ اگر دود کی صفت ہے تو ضمنی طور پر شعلہ اور آواز دونوں کی صفت بھی ہونے کا امکان رکھتا ہے۔ مزید غور کیجیے تو ایک اور عقدہ کھلتا ہے کہ 'دودِ شعلۂ آواز' سے تو موج کا تعلق صرف اعتباری ہے، ورنہ اپنی اصلیت کے اعتبار سے تو موج کی معنویت زیادہ گہرے طور پر پہلے مصرعے میں استعمال ہونے والے لفظ 'مے' کی رعایت کی مرہونِ منّت ہے۔ اس طرح متذکرہ اشعار میں مماثلتوں، تضادات اور شاعرانہ مغالطے پر مبنی متعدد صنعتیں صرف دو دو مصرعوں میں مجتمع ہو کر ایک خاص طرح کی حرکیات پیدا کرتی ہیں اور امتزاجی محاسن کی حیثیت بھی اختیار کر لیتی ہیں۔

(۵)

مرزا غالب کے شعری طریق کار کو اگر ان کے تخلیقی عمل سے مربوط کر کے دیکھا جائے تو اس طریقے کو بڑی آسانی سے نفسیاتی تنقید کے خانے میں ڈالا جا سکتا ہے۔ مگر تخلیقی عمل کی انفرادیت کو سمجھے بغیر شعری تخلیقات میں اس کے نتائج کی نشان دہی کو یقیناً نفسیاتی تنقید کے دائرے میں محصور نہیں کیا جا سکتا۔ غزل کی صنف میں پہلے مصرعے کی بناوٹ اور اس پر دوسرے مصرعے کے ذریعہ تسلسل قائم رکھنا، بات کو منطقی تکمیل تک پہنچانا، یا پہلے مصرعے میں دعویٰ پیش کرنا اور دوسرے میں اس کی دلیل فراہم کرنا (جسے روایتی طور پر تمثیلی طریق کار کا نام دیا جاتا رہا ہے)، یہ طریقے غالب کے علاوہ کسی بھی شاعر کے یہاں آسانی سے تلاش کیے جا سکتے ہیں، مگر غالب شعر سازی کے اپنے بعض مخصوص رویوں کے سبب غزل کی عام روایت سے بالکل مختلف دکھائی دیتے ہیں۔ ان کی شعر سازی کا ایک مخصوص طریق کار پہلے مصرعے میں معروضیت اور لاتعلقی کے انداز میں کوئی بیان دے دینا بھی ہے۔ وہ اکثر پہلے مصرعے میں کبھی تسلیم شدہ حقائق کا ذکر کرتے ہیں، کبھی قدرے عمومی اور پیش پا افتادہ سچائی کو پیش کرتے ہیں اور کبھی کوئی ایسا بیان دیتے ہیں جس کو کسی نکتہ رسی یا فلسفہ طرازی کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ مگر وہ خاص طریقہ، جس کے سبب ان کے پہلے مصرعے موضوعیت یا جانب دارانہ رویے سے آزاد دکھائی دیتے ہیں وہ اپنی بات کو ذاتی پسند و ناپسند کا تابع نہ کرنا ہوتا ہے یا پھر بیان دینے والے کے عدمِ تعیّن کے سبب پہلے مصرعے کی معروضیت قائم ہوتی ہے۔ مگر جب وہ پہلے مصرعے پر دوسرا مصرع لگاتے ہیں تو یک لخت پہلے مصرعے کی غیر جانب دارانہ بات کا سیاق و سباق متعین ہو جاتا ہے اور اس میں شاعر کی اپنی ذات بھی شامل ہو جاتی ہے۔ جدیدیت کے زیرِ اثر تنقید میں شعری کردار کے تعیّن کی بلند بانگ مگر بلا دلیل کوششیں بہت کی گئی ہیں مگر دو اور دو چار کی سطح پر اس طرح کے تجزیے کی کوشش بالعموم نہیں کی گئی کہ شعری کردار کن الفاظ میں ظہور پذیر ہوتا ہے، اور کس طرح شاعر کی ذات سے، شعری کردار، الگ کر کے پہچانا جا سکتا ہے۔ آیئے غالب کے بعض اشعار کی مدد سے اس مفروضے کو عملی طور پر

سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ غالب کے کلام میں اس نوع کے اشعار کے پہلے مصرعے کسی نہ کسی معمولی بیان کے مترادف ہیں یا پھر ان میں کوئی آفاقی حقیقت بیان کی گئی ہے۔ قائل یا راوی سے لاتعلق اور بالکل معروضیت پر مبنی۔ مثلاً: موت کا ایک دن معین ہے، یا آہ کا کس نے اثر دیکھا ہے، یا شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اُٹھتا ہے، یا قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں، یا اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے یا پھر کوئی ویرانی سی ویرانی ہے۔ غالب کے مختلف اشعار کے ان تمام پہلے مصرعوں میں بیان، بیانِ محض کے علاوہ اور کچھ نہیں۔ بس ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان مصرعوں میں کوئی معلوم حقیقت بیان کر دی گئی ہے یا اگر یہ کوئی مشاہدہ ہے تو اس کا مشاہد پردۂ خفا میں ہے۔ نہ تو اس کے قائل کا تعیّن کیا جا سکتا ہے اور نہ کسی بیان میں غالب کی ذات اشارتاً بھی شریک دکھائی دیتی ہے اور نہ کسی شعری کردار کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ مگر جیسے ہی ہم آگے بڑھ کر دوسرا مصرع پڑھتے ہیں تو کسی جگہ اس میں غالب کی ذات شریک ہو جاتی ہے اور کسی جگہ کوئی شعری کردار اپنی موجودگی کا احساس دلانے لگتا ہے۔ ثبوت کے طور پر ان مصرعوں کے ساتھ دوسرے مصرعے ملا کر ملاحظہ کیجیے:

موت کا ایک دن معین ہے	نیند کیوں رات بھر نہیں آتی
آہ کا کس نے اثر دیکھا ہے	ہم بھی اک اپنی ہوا باندھتے ہیں
شمع بجھتی ہے تو اس میں سے دھواں اُٹھتا ہے	شعلۂ عشق سیہ پوش ہوا میرے بعد
قیدِ حیات و بندِ غم، اصل میں دونوں ایک ہیں	موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں
اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے	حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں
کوئی ویرانی سی ویرانی ہے	دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

ان تمام اشعار میں دوسرے مصرعے کی شمولیت کے ساتھ شاعر کا واحد متکلم بھی شامل ہو جاتا ہے اور پہلے مصرعے کی معروضیت یک لخت شعری کردار کے ذاتی حوالے کی صورت اختیار کر لیتی ہے۔ مگر ظاہر ہے کہ اس انداز کو غالب کی شعر سازی کا محض ایک نمائندہ طریق کار قرار دیا جا سکتا ہے۔ تاہم غالب کے لاتعداد اشعار ایسے بھی ہیں جن کے دوسرے مصرعے سے بھی متکلم کا

تعیّن نہیں ہوتا یا اگر ضمناً کسی متکلم کا اشارہ ملتا ہے تو وہ غالب کی اپنی ذات کے علاوہ الگ سے کوئی شعری کردار ہوتا ہے۔ اس نوع کی کثیر مثالوں سے احتراز کرتے ہوئے صرف بعض اشعار کی مدد لی جاسکتی ہے۔ ابتدائی شعروں میں دونوں مصرعے غیر جانب دارانہ ہیں اور بعد کے اشعار میں کسی نہ کسی شعری کردار کا تعین ہے:

چار موج اٹھتی ہے طوفانِ طرب سے ہر سو   موج گل موجِ شفق، موجِ صبا، موجِ شراب
یک قلم کاغذ آتش زدہ ہے صفحۂ دشت   نقش پا میں ہے تپ گرمیٔ رفتار ہنوز
رفتار عمر قطع رہِ اضطراب ہے   اس سال کے حساب کو برق آفتاب ہے

☆......☆

ہے پرے سرحد ادراک سے اپنا مسجود   قبلہ کو اہلِ نظر قبلہ نما کہتے ہیں
گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے   رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے
ہو سکے کیا خاک دست و بازوئے فرہاد سے   بے ستوں خوابِ گرانِ خسرو پرویز ہے

اوّل الذکر تین شعروں میں کسی بھی طرح نہ تو متکلم کا تعیّن ممکن ہے اور نہ مخاطب کا۔ راوی اور مروی عنہ، دونوں غیاب میں ہیں۔ جس کے باعث ان اشعار میں آفاقی حقائق جیسی معروضی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ جب کہ موخر الذکر تین اشعار کے پہلے مصرعے تو یقیناً اپنے متکلم سے آزاد ہیں مگر جیسے ہی ان کے ساتھ دوسرے مصرعے شامل ہوتے ہیں، کوئی نہ کوئی شعری کردار (جو بہر حال بہ ذاتِ خود غالب نہیں) سامنے آجاتا ہے۔ جہاں تک ان اشعار میں دوسری طرح کے محاسن کا سوال ہے تو عموماً شارحین نے ان کی نشان دہی کردی ہے، جن کو نئی اور امکانی تعبیرات کے بجائے روایتی تعبیرات میں شمار کرنا چاہیے۔

(۶)

مرزا غالب کی شعر سازی کے متذکرہ رویوں میں ہمارا واسطہ شعری بیان کی جس معروضیت سے ہوتا ہے اس کی انتہائی شکلیں ان اشعار میں ملتی ہیں جہاں ایک فلسفی غالب اپنے

تفکر و تدبر کے نتائج پیش کرتا ہے۔ ہماری روایت میں ہزار ہا ایسے آفاقی حقائق ہیں جو شعروں کی صورت میں آنے کے باوجود ضرب الامثال کی حیثیت اختیار کر چکے ہیں۔ جس طرح سعدی شیرازی کے اَن گنت بیانات ضرب المثل میں تبدیل ہو چکے ہیں۔ ان میں سعدی کے بعض اشعار بھی شامل ہیں اور بعض نثری بیانات بھی۔ غالب کے بزرگ معاصر استاد ذوقؔ کو اس نوع کے اقوالِ زرّیں نظم کرنے کا بڑا شوق تھا۔ چنانچہ وہ اس احتیاط کے ساتھ اقوالِ زریں نظم کرتے ہیں کہ ان میں شعریت کا ہلکا سا عنصر بھی شامل نہ ہونے پائے۔ مثال کے طور پر ان کے ان گنت ضرب المثل اشعار میں سے بعض پر ایک نگاہ ڈالی جاسکتی ہے:

بڑے موذی کو مارا نفس امارہ کو گر مارا   نہنگ و اژدہا و شیر نر مارا تو کیا مارا
اے ذوقؔ کسی ہمدم دیرینہ سے ملنا   بہتر ہے ملاقاتِ مسیحا و خضر سے
وقتِ پیری شباب کی باتیں   ایسی ہیں جیسے خواب کی باتیں
گلہائے رنگا رنگ سے ہے زینتِ چمن   اے ذوقؔ اس جہاں کو ہے زیب اختلاف سے
اے ذوقؔ تکلف میں ہے تکلیف سراسر   آرام سے ہے وہ جو تکلف نہیں کرتا

مگر جب ہم غالب کے اسی نوع کے بیانات، شعری بیانات میں ڈھلے ہوئے اور شاعرانہ تدبیر کاری سے معمور دیکھتے ہیں تو ذوق ہی نہیں، اردو کے اکثر شاعروں کے بالمقابل غالب کی غیر واقعاتی منطق کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ حکمت وموعظت اور پند ونصیحت تک غالب کے مخصوص شعری طریق کار کی بدولت تعمیم اور حسی رنگت اختیار کر لیتی ہے:

اہلِ بینش کو ہے طوفانِ حوادث مکتب   لطمۂ موج کم از سیلیٔ استاد نہیں
حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرم تماشا ہو   کہ چشمِ تنگ شاید کثرت نظارہ سے وا ہو
بے اعتدالیوں سے سبک سب میں ہم ہوئے   جتنے زیادہ ہوگئے اتنے ہی کم ہوئے
دیوار، بارِ منّت مزدور سے ہے خم   اے خانماں خراب نہ احساں اٹھائیے

ان تمام اشعار میں موجود بیانات کسی نہ کسی استعارے یا تمثیل یا پیکر کی صورت میں منقلب ہو کر سامنے آئے ہیں۔ ان اشعار کا محرک بھی گو کہ استاذ ذوق کی طرح آفاقی حقائق اور

مطلق سچائیوں کو گرفت میں لینے کی کوشش ہے، مگر ان اشعار کو ضرب المثل اس لیے نہیں بنایا جاسکتا کہ ان میں موجود شعری تدبیریں تعیّنِ معنی سے انحراف کی منطق پر قائم ہیں۔ ان اشعار سے اس بات کا بھی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ غالب کا ذہن کس طرح واقعاتی اور اکہری منطق سے اجتناب کرتا ہے۔ پھر یہ کہ جہاں کہیں حقائق اور تجربات ان کے شعری عمل کا حصہ بنتے ہیں وہاں اس طرح ان کے قیاسی اور تخیلاتی مزاج کا تابع ہو کر بنتے ہیں کہ ان کی فنی اور معنوی جہات کا قطعی تعین قدرے مشکل معلوم ہونے لگتا ہے۔

(۷)

جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ ماضی قریب میں غالب کی علامت پسندی اور استعارہ سازی کو معنی آفرینی کے بنیادی وسیلے کے طور پر دیکھنے اور اس کو ایک سے زیادہ تعبیرات کا پیمانہ بنانے کا رویہ اتنا عام ہوا ہے کہ اس طرز تنقید کے غلبے کے باعث غالب کے لب و لہجے، اسلوب اور انداز بیان کی طرف متوجہ ہونے کی طرف ہم نے کم توجہ دی۔ جیسا کہ ہم سب کو معلوم ہے کہ اردو کی شعری روایت غالب کے عہد تک بڑی حد تک زبانی اور سماعی روایت کا حصہ تھی۔ زبانی یا سماعی روایت میں سننے سنانے کے عمل، الفاظ کو رموزِ اوقاف کے ساتھ ادا کرنے اور صَرف ونحو کی مناسبت کے اعتبار سے حروف اور الفاظ پر زور دینے یا شعری زبان کو لہجے اور آہنگ کے ساتھ ترسیلی سطح پر برتنے کو اساسی اہمیت حاصل تھی۔ اگر ان تمام نزاکتوں کو غالب کے اسلوب بیان کے حوالے سے کسی ایک اصطلاح میں سمیٹنے کی کوشش کی جائے تو اسے 'غالب کے شعری لہجے' کا نام دینا زیادہ مناسب ہوگا۔ لہجے کے نشیب و فراز کی مدد سے غالب فہمی کی پہلی غیر معمولی کوشش کا ثبوت الطاف حسین حالی نے ع ''کون ہوتا ہے حریفِ مے مرد افگنِ عشق: ہے مکرر لب ساقی پہ صلا میرے بعد، کی تشریح و تعبیر میں دیا تھا۔ جس میں بلانے کے لہجے، مایوسی کے لہجے، اک بات کو دُہرانے کے لہجے اور چیلنج کے لہجے کے نام سے مختلف لہجوں کی نشان دہی کی تھی اور اس طرح حالی نے زیر بحث شعر کے معنی کو سیال بنانے کا ثبوت دیا تھا۔ غالب کی متعدد غزلیں ایسی ہیں جن میں

زمین کا تعین اور ردیف کا انتخاب ہی پوری پوری غزل کو سوالیہ اور استفہامیہ اشعار کا مجموعہ بنا دیتا ہے۔ وہ کبھی لفظوں اور آوازوں کی تکرار سے، کبھی کسی لفظ میں تخفیف یا اضافے کے ذریعہ (مثلاً نگہ، نگاہ یا خور اور خورشید) معنی کی ترسیل یا توسیع کا ثبوت دیتے ہیں یا وہ کبھی مناسبات لفظی کی بنیاد پر اپنے لہجے میں ارتعاشات پیدا کرتے ہیں اور کبھی مکالمے، تقابل اور موازنے کا طریقہ اختیار کر کے مماثل یا متضاد صورت حال کو اُبھار دیتے ہیں۔ ان طریقوں کے استعمال کے سبب کبھی لہجے میں ٹھہراؤ پیدا ہوتا ہے، کبھی سرگوشی کی کیفیت کبھی محزونی کبھی دھیما پن اور کبھی نرم روی پیدا ہوتی ہے۔ تفصیل سے گریز کرتے ہوئے ان کی صرف ایک غزل کے دو شعر ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں، جس میں 'نہ بنے' کی ردیف نے پوری غزل میں طرح طرح کے معنوی امکانات پیدا کر دیے ہیں ۔ نکتہ چیں ہے غم دل، اس کو سنائے نہ بنے + کیا بنے بات، جہاں بات بنائے نہ بنے، اس شعر میں چار جگہ بنے اور بنائے کے الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ شاعر کا ڈرامائی لہجہ ہر مصرعے کو اس طرح مختلف حصوں میں تقسیم کر دیتا ہے۔ نکتہ چیں ہے۔ غم دل۔ اس کو سنائے نہ بنے۔ اور 'کیا بنے بات' جہاں۔ بات بنائے نہ بنے...... جیسے چھ ٹکڑے یا فقرے بن جاتے ہیں، اور ہر فقرہ صوتی اعتبار سے ایک مکالمے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ مگر جب تک ان فقروں کو آوازوں کی حیثیت سے نہ دیکھا جائے ان کی ڈرامائیت کا اندازہ نہیں لگایا جاسکتا۔ اس شعر میں بنے اور نہ بنے کے فعل نے مختلف صفات اور ضمائر کے ساتھ مل کر لہجے کی تشکیل کی ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر 'موت کی راہ نہ دیکھوں، کہ بن آئے نہ رہے +تم کو چاہوں، کہ بلاؤں تو بلائے نہ بنے، میں دونوں مصرعوں کے پہلے حصے سوالیہ ہیں۔ میں موت کی راہ نہ دیکھوں؟ اور تم کو چاہوں؟ ان سوالوں میں تخاطب کم اور خود کلامی زیادہ ہے۔ جب کہ دونوں جگہ دوسرے حصے میں کسی قدر وضاحت اور جواب کا انداز مل جاتا ہے۔ مگر سوالوں کی طرح ہی جواب یا وضاحت میں بھی اپنے آپ سے بات کرنے کا انداز موجود ہے۔ تم کو چاہوں، بلانا چاہوں کے معنی میں بھی ہے اور تم سے محبت کروں تو یہ حال ہو، کے معنی بھی نکلتے ہیں۔ صرف ایک غزل کی مثال سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ تخاطب کے استعمال کے باوجود مرزا کے یہاں خود کلامی کا غیر مشروط لہجہ کیسے قائم ہو جاتا ہے۔ تاہم غالب کا شعری لہجہ

اپنے تنوع کے اعتبار سے اس طریق کار سے الگ دوسرے انداز سے بھی تشکیل پاتا ہے۔ وہ کبھی ایک مصدر سے ایک ہی شعر میں کئی مشتقات نکالتے ہیں اور ہر لفظ اپنی جگہ انفرادی رول ادا کرتا ہے۔ وہ کبھی مفرد لفظ کو مختلف تراکیب کے ساتھ استعمال کرتے ہیں اور کبھی لفظ یا دال کو مدلول یا شے کا متبادل بنا دیتے ہیں۔ بعض شارحینِ غالب نے اس نوع کے اشعار میں ایک سے زیادہ معنی پیدا ہونے کا تو ذکر کیا ہے مگر ان کے یہاں بھی اس بات کا تجزیہ نہیں ملتا کہ معنی کی کثرت کی بنیاد لسانی اور اسلوبیاتی سطح پر کیوں کر قائم ہوتی ہے۔ ان کی ایک ہی غزل کے دو شعروں میں دو دو بار 'درودیوار' کا لفظ استعمال ہوا ہے۔ ایک جگہ بہ طور ردیف اور دوسری جگہ ردیف کے الفاظ کا معنوی معکوس یا ان کی تقلیب:

وفورِ اشک نے کاشانے کا کیا یہ رنگ — کہ ہو گئے مرے دیوار و در، درودیوار

وہ آرہا مرے ہم سائے میں تو سائے سے — ہوئے فدا در و دیوار پر درو دیوار

ان دونوں اشعار میں سے ایک میں دیوار کی جگہ در، اور در کی جگہ دیوار، کا لفظ اس طرح استعمال کیا گیا ہے کہ الفاظ کی تبدیلی سے مدلول کی جگہ بھی تبدیل ہوگئی۔ جب کہ دوسرے شعر میں درودیوار، کی ترکیب دو جگہ استعمال ہوئی ہے، لیکن چوں کہ سایے کی جگہ تبدیل ہوتی رہتی ہے اس لیے دیوار پر در اور در پر دیوار کے فدا ہونے کا مفہوم پیدا ہوگیا ہے۔ اہم بات یہ ہے کہ لفظ یا معنی کی تقلیب وتبدیلی میں سب سے نمایاں کارکردگی زبان کے اسلوب یا لہجے نے ادا کی ہے۔ لہجے کے اس نوع کی مثالوں اور انشائیہ اسلوب کی بیش از بیش کارفرمائی کی بنیاد پر کلام غالب کے ایک بڑے حصے کو نئی تعبیرات سے گزارا جاسکتا ہے۔

(۸)

کلامِ غالب کی تفہیم وتعبیر کی امکانی جہات سے متعلق ان معروضات کا اختتام اس اعتراف عجز کے ساتھ کیا جاسکتا ہے کہ اگر مرزا غالب کے متداول اور غیر متداول کلام کا بالاستیعاب مطالعہ کیجیے تو متعدد ایسے مضمرات اور سوالات وضاحت طلب رہ جاتے ہیں کہ سارے

غور وخوض کے باوجود ان کا عقدہ کھلتا ہوا محسوس نہیں ہوتا۔ اس قسم کے عقدوں کو ماضی میں غالب کی لسانی بدعت، تعقید اور نقائص پر بھی محمول کیا جاچکا ہے۔ مگر جس طرح امتدادِ وقت کے ساتھ نئے ادبی تصورات اور جدید تر تنقیدی رویوں نے بہت سی گتھیاں سلجھادی ہیں، توقع کی جاسکتی ہے کہ کوئی نیا ذہن، نیا تصورِ شعر یا کوئی نیا تنقیدی طریق کار اب تک نہ سلجھ پانے والی گتھیوں کی عقدہ کشائی کا کام بھی ضرور سرانجام دے گا۔ اس نوع کے اشکالات کے محض نمونے کے طور پر زبان کی رائج نحوی تراکیب میں غالب کے ان مجددانہ انحرافات کو پیش کیا جاسکتا ہے جن سے بادی النظر میں نہ تو کسی اسلوبیاتی ہنرمندی کا ثبوت ملتا ہے اور نہ معنوی امکانات میں کوئی اضافہ دکھائی دیتا ہے۔ غالب کے بعض اشعار میں بلا کسی شعری ضرورت کے زبان کی مروجہ نحوی ساخت میں تبدیلی روبہ عمل آتی ہے۔ اس ضمن میں تین شعر ملاحظہ کیے جاسکتے ہیں:

گھِستے گھِستے مٹ جاتا، آپ نے عبث بدلا
ننگ سجدہ سے میرے، سنگِ آستاں اپنا
تا کرے نہ غمازی، کر لیا ہے دشمن کو
دوست کی شکایت میں، ہم نے ہم زباں اپنا
رات کے وقت مئے پیے، ساتھ رقیب کو لیے
آئے وہ یاں خدا کرے، پر نہ خدا کرے کہ یوں

تینوں شعروں میں مبتدا کی جگہ خبر اور خبر کے مقام پر مبتدا کی جگہ اس طرح تبدیل کی گئی ہے جس طرح کسی ضرورت شعری یا وزن کو برابر کرنے کے لیے بعض کم درجے کے شاعر لسانی ساخت کو تبدیل کرنے کی جرأت کر بیٹھتے ہیں۔ غالب کے ان شعروں کی نحوی ترکیب پر غور کیجیے تو اندازہ ہوجاتا ہے کہ ان شعروں میں رائج نحوی ساخت کو بھی اگر برقرار رکھا جاتا تب بھی، نہ تو وزن میں کوئی فرق واقع ہوتا اور نہ مفہوم کے اعتبار سے کسی اغلاق یا تعقید کا شائبہ تک پیدا ہوتا۔ اس لیے آیئے ذرا ایک بار صحیح ترین نحوی ساخت کے اعتبار سے مبتدا اور خبر کو اپنی درست جگہ پر رکھ کر دُہراتے ہیں:

گھستے گھستے مٹ جاتا، ننگ سجدہ سے میرے　　آپ نے عبث بدلا، سنگِ آستاں اپنا

تا کرے نہ غمازی، دوست کی شکایت میں　　کرلیا ہے دشمن کو، ہم نے ہم زباں اپنا

رات کے وقت مے پیے، آئے وہ یاں خدا کرے　　ساتھ رقیب کو لیے، پر نہ خدا کرے کہ یوں

اب ان مصرعوں کی ساخت نام نہاد صحت کے قریب اور نسبتاً فطری ہے۔ مگر کیا پتہ کہ کل کا کوئی معتبرِ غالب نحوی ساخت کے معاملے میں غالب کے اس نوع کے انحرافات کا بھی کوئی معقول اور مسکت فنی جواز فراہم کر کے ہمیں حیران کر دے۔

غالب کا شعری لہجہ

مرزا غالب کی شاعری کی تعبیر اور قدر و قیمت کے تعین کی خاطر جن تنقیدی معیاروں کو روبہ عمل لایا گیا ہے ان میں غالب کے بالواسطہ طرزِ تخاطب کو بنیادی اہمیت حاصل رہی ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ ہیئتی تنقید کے وہ پیمانے جو شاعری کی استعاراتی اور علامتی معنویت، کفایت لفظی اور معنوی امکانات کو زیادہ نمایاں کرتے ہیں وہ غالب فہمی کے عمل کو زیادہ راس آئے۔ اس بات کو دوسرے الفاظ میں اس طرح بھی کہا جا سکتا ہے کہ غالب کی استعارہ سازی کو ان کی معنی آفرینی کے سرچشمے کے طور پر دیکھنے کا رجحان عام رہا ہے۔ مگر اس تنقیدی طریق کار نے غالب کے شعری لہجے، اسلوب اور اندازِ بیان کی طرف متوجہ ہونے کا موقع بہت کم دیا۔ اس ضمن میں زبانی روایت یا (Oral Tradition) کے زیرِ اثر پروان چڑھنے والی شاعری کے لوازم سے بھی صرفِ نظر کیا گیا۔ جب کہ حقیقت یہ ہے کہ انیسویں صدی کے اواخر تک کی اردو شاعری کو اگر اس سیاق وسباق میں دیکھا جاتا تو شعری لہجے کے تشکیلی عناصر کے بارے میں بعض بنیادی باتیں سامنے آسکتی تھیں۔ زبانی روایت سے وابستہ شاعری میں سُننے سُنانے کے عمل، الفاظ کو رموزِ اوقاف کی رعایت سے ادا کرنے، صرف ونحو کی مناسبت سے حروف اور الفاظ پر زور دینے اور زبان کو لہجے اور آہنگ کے ساتھ ترسیلی سطح پر برتنے کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس نوع کی نزاکتوں کو نشان زد کرنے کی خاطر اگر کسی ایک اصطلاح کا سہارا لیا جائے تو اسے شعری لہجہ کا نام دیا جا سکتا ہے۔ اس لیے

غالب کی تفہیم کا ایک تنقیدی طریق کاران کے شعری لہجے کی دریافت کو بھی بنایا جانا چاہیئے۔

شاعری میں محاورہ اور روزمرّہ کا خیال، زبان کو روایتی سلاست اور روانی کے ساتھ استعمال کرنا اور رائج لسانی ضابطوں کو غایت احتیاط کے ساتھ برتنے کی کوشش کرنا ایک بات ہے اور زبان میں اپنے مخصوص طرزِ ادا کے ذریعے نئے معنی کا امکان پیدا کرنا اور لہجے کے نشیب و فراز سے مفہوم میں کسی نئی جہت کی گنجائش پیدا کر دینا دوسری۔ اوّل الذّکر معاملے میں غالب کے متعدّد معاصرین اور متقدمین کو امتیاز حاصل تھا مگر غالب نے اپنے لیے دوسرا راستہ منتخب کیا تھا جس میں لفظی اور معنوی رعایت اور محاورہ اور روزمرّہ تک کا استعمال غیر روایتی اور انفرادی معلوم ہوتا ہے۔ غالب کے دو شعر ہیں جن میں مرنے اور موت کو روزمرّہ کے اعتبار سے بھی استعمال کیا گیا ہے اور محاورے کے اعتبار سے بھی۔ مگر یہ اِستعمال روایتی اس لیے نہیں بن پاتا کہ ایک لفظ کے دوہرے معنوں کے لیے استعمال نے ''قولِ محال'' کی صورت پیدا کر دی ہے اور روزمرہ اور محاورے کے ظاہری تضاد نے معنی کی ایک تیسری سطح کو نمایاں کیا ہے جسے Paradox کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔

محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا
اسی کو دیکھ کے جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے

مرتے ہیں آرزو میں مرنے کی
موت آتی ہے پر نہیں آتی

پہلے شعر میں 'اُسی کو دیکھ کے جیتے ہیں' روزمرّہ کے طور پر اور 'جس کافر پہ دم نکلے' محاورے کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور اس تضاد سے جینے اور مرنے میں فرق نہ ہونے کے مفہوم کی توثیق کی گئی ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر کا پہلا حِصّہ محاورے پر اور دوسرا حِصّہ روزمرّہ پر مبنی ہے، اور توثیق ہوتی ہے ایک تیسری بات کی کہ ''موت آتی ہے پر نہیں آتی'' اس مثال سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ غالب کے متن میں استعارہ اور تمثیل کے علاوہ بھی بعض ایسے شعری طریق کار کا اِستعمال کیا گیا ہے جن کے باعث کبھی معنی کی نئی جہات نمایاں ہوتی ہیں۔ کبھی سامنے کے معنی التواء میں جا پڑتے

ہیں اور کبھی ایک ایک شعر میں لہجے اور صوت کی کئی کئی اکائیاں اپنی الگ ادائی کا مطالبہ کرتی ہیں۔

غالب کے شعری لہجے کے تعیّن میں زبان کی نحوی ساخت سے انحراف اور حرف و صوت کی ادائیگی کا انفرادی انداز بہت اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ غالب کا متن اپنی معنوی دبازت کی عقدہ کُشائی کے لئے استعاراتی اور علامتی طرزِ تنقید سے زیادہ ہم آہنگ ہے لیکن غالب کے شاعرانہ لہجے نے بھی معنی آفرینی کے عمل میں کم حِصّہ نہیں لیا ہے۔ غالب 'تنقید' میں لہجے کی شناخت کی طرف ہر چند کہ کوئی منظّم اور مربوط کوشش سامنے نہیں آئی۔ تاہم ایسا بھی نہیں ہے کہ اس اہم طریق کار کی طرف کسی نقاد نے توجہ ہی نہ دلائی ہو۔ غالب کے کلام کے پہلے نقاد الطاف حسین حالی نے یادگار غالب میں 'پہلودار بیان' اور اندازِ بیان، کا ذکر بار بار کیا ہے اور کئی اشعار کی تشریح اسی زاویۂ نظر کے ساتھ کی ہے۔ حالی کے اس زاویۂ نظر کی بہترین مثال اس وقت سامنے آتی ہے جب وہ ؎

کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افگنِ عشق
ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

کی تشریح کرتے ہیں اور واضح کرتے ہیں کہ 'لبِ ساقی کے صلا' کی تکرار سے کتنے اور کیسے پہلو پیدا ہوسکتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''مئے مردافگنِ عشق کا ساقی یعنی معشوق بار بار صلا دیتا ہے، یعنی لوگوں کو شرابِ عشق کی طرف بلاتا ہے۔ مطلب یہ کہ شرابِ عشق کا کوئی خریدار نہیں رہا۔ اس لئے اس کو بار بار صلا دینے کی ضرورت ہوتی ہے۔ مگر زیادہ غور کرنے کے بعد جیسا کہ مرزا خود بیان کرتے تھے، اس میں ایک نہایت لطیف معنی پیدا ہوتے ہیں اور وہ یہ ہیں کہ پہلا مصرع یہی ساقی کی صلا کے الفاظ ہیں، اور وہ اس مصرعے کو مکرر پڑھ رہا ہے۔ ایک دفعہ بلانے کے لہجے میں کہتا ہے۔ ''کون ہوتا ہے حریفِ مئے مردافگنِ عشق''؟ یعنی کوئی ہے جو مئے مردافگن عشق کا حریف ہو؟ پھر جب اس آواز پر کوئی نہیں آتا تو اسی مصرعے کو مایوسی کے لہجے میں مکرر پڑھتا ہے۔ کون ہوتا ہے حریف مئے مردافگنِ

عشق ! یعنی کوئی نہیں ہوتا۔ اس میں لہجے اور طرز ادا کو بہت دخل ہے۔ کسی کو بلانے کا
لہجہ اور ہے اور مایوسی سے چپکے چپکے کہنے کے انداز اور ہے جب اس طرح مصرع
مذکور کی تکرار کرو گے۔ فوراً یہ معنی ذہن نشین ہو جائیں گے۔''

حالی کی اس تشریح میں بلانے کے لہجے، مایوسی کے لہجے یا چپکے چپکے کہنے کے انداز کی
نشان دہی صاف موجود ہے، اور یہ وضاحت بھی کہ 'اس میں لہجے ار طرزِ ادا کو بہت دخل ہے۔'' اس
شعر میں ان لہجوں کے ماسوا چیلنج کی کیفیت اوپری سطح پر محسوس کی جا سکتی ہے۔ یہ غالب کا ایک ایسا
مخصوص طریق کار ہے جس کا استعمال ان کے متعدّد اشعار میں کہیں مکرر یا تکرار کے لفظ سے اور
کہیں اس لفظ کے استعمال کے بغیر بھی ملتا ہے۔

سر اُڑانے کے جو وعدے کو مکرّر چاہا
ہنس کے بولے کہ ترے سر کی قسم ہے ہم کو

بہرا ہوں میں تو چاہیے دونا ہو التفات
سُنتا نہیں ہوں بات مکرر کہے بغیر

یارب زمانہ مجھ کو مٹاتا ہے کس لیے
لوحِ جہاں پہ حرف مکرر نہیں ہوں میں

مرتا ہوں اُس آواز پہ ہر چند سر اڑ جائے
جلاد سے لیکن وہ کہے جائیں کہ ہاں اور

پہلے شعر میں 'مکرر' کے لفظ نے سر کی قسم، کے لفظ کو مثبت اور منفی دونوں معنوں کا حامل بنا دیا ہے اور
آخری شعر میں 'ہاں اور' کے لفظ نے مسلسل تکرار کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔

یہ محض اتفاق ہے کہ بعد کے نقادوں نے غالب کی شاعری کے ضمن میں لہجے کی پہچان کا
سلسلہ آگے نہیں بڑھایا۔ البتہ ماضیٔ قریب میں جدید زندگی کے تقاضے اور بیسویں صدی کے سوالیہ
مزاج کے پیشِ نظر غالب کی معنویت کے اس تناظر کو کسی قدر اہمیت دی گئی ہے مگر اس اندازِ نقد کا
انحصار شعری لہجے کے مختلف پہلوؤں کی نشان دہی پر کم اور سماجی یا ثقافتی حوالے کے طور پر زیادہ

رہا۔ اور اس طرح بات وہیں پہنچی کہ حالی کی لہجہ شناسی کے باوجود غالب کے شعری لہجے کی شناخت
کو کسی مربوط اور منظّم تنقیدی طریق کار کی حیثیت حاصل نہ ہو سکی۔ جب کہ اس اندازِ مطالعہ کی
اہمیت اس وقت اور بڑھ جاتی ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ 'لہجہ' پر مبنی اشعار کی تعداد غالب کے
متداول دیوان میں بیش از بیش ہے۔ اس کے مقابلے میں 'نسخۂ حمیدیہ' میں یا بحیثیتِ مجموعی غالب
کی شاعری کے اس حصّے میں جس کو خود غالب نے انتخاب کے وقت دو ثلث کے قریب نکال دیا
تھا، بمشکل گنتی کے دو چار شعر ایسے ملتے ہیں جن کے معنی 'لہجے' سے متعین ہوتے ہوں، اس لیے
حالی کا یہ اندازہ غلط نہیں معلوم ہوتا:

'' چونکہ مرزا کی طبیعت فطرتاً نہایت سلیم واقع ہوئی تھی، اس لئے نکتہ چینوں کی
تعریضوں سے ان کو بہت تنبّہ ہوتا تھا۔ آہستہ آہستہ ان کی طبیعت راہ پر آتی جاتی
تھی۔ اس کے سوا جب مولوی فضلِ حق سے مرزا کی راہ و رسم بہت بڑھ گئی، اور مرزا
ان کو خالص و مخلص دوست اور خیر خواہ سمجھنے لگے تو انہوں نے اس قسم کے اشعار پر
بہت روک ٹوک شروع کی یہاں تک کہ انہیں کی تحریک سے انہوں نے اپنے اردو
کلام میں سے جو اس وقت موجود تھا، دو ثلث کے قریب نکال ڈالا اور اس کے بعد
اس روش پر چلنا چھوڑ دیا''۔

اس بیان سے غالب کے انتخاب یا متداول دیوان میں شامل شاعری کو غالب کا
نمائندہ ترین کلام قرار دینے پر حالی کا اصرار ثابت ہوتا ہے۔ اس لیے اس بات کو تسلیم کر لینے میں
کوئی مضائقہ نہیں ہونا چاہیے کہ خود غالب کے نزدیک بھی اپنے مخصوص لہجے یا طرز ادا کی نمائندگی
کرنے والے کلام کو کیا اہمیت حاصل تھی؟ چنانچہ غالب کی تفہیم میں لہجے کی تحریف یا تقلیب مفہوم
یا مدلول کی تحریف یا تقلیب کا اشاریہ ہوتی ہے۔ وہ کبھی ایک مصدر سے ایک ہی شعر میں کئی مشتقات
نکالتے ہیں اور ہر لفظ اپنی جگہ انفرادی رول ادا کرتا ہے۔ وہ کبھی مفرد لفظ کو مختلف تراکیب کے ساتھ
استعمال کرتے ہیں اور کبھی لفظ کو مدلول یا شئے کا متبادل بنا کر پیش کرتے ہیں۔ شارحینِ غالب نے
اس نوع کے اشعار میں ایک سے زیادہ معنی کی گنجائش کا ذکر کیا ہے مگر اس بات کا تجزیہ بالعموم نہیں

کیا گیا کہ معنی کی کثرت کی بنیاد لسانی سطح پر کیوں کر قائم ہوتی ہے۔ اس ضمن میں بعض مثالوں کے ذریعے الفاظ کی کارکردگی کو زیادہ واضح طور پر بیان کیا جاسکتا ہے۔ غالب کا ایک شعر ہے ؎

وفورِ اشک نے کاشانے کا کیا یہ رنگ
کہ ہو گئے مرے دیوار ودر، درو دیوار

اس شعر کے دوسرے مصرعے میں دیوار کی جگہ 'در' اور 'در' کی جگہ دیوار کا لفظ استعمال کیا گیا ہے۔ مگر لفظ کی جگہ تبدیل کر کے نئے یا مدلول کی جگہ کی تبدیلی کا جو انداز اختیار کیا گیا ہے وہ بلا شرکت غیرے غالب کا وہ بیانیہ طریق کار ہے جو معنی آفرینی کے بالکل اچھوتے انداز کو سامنے لاتا ہے۔ اسی طرح غالب کا شعر ہے کہ ؎

منحصر مرنے پہ ہو جس کی اُمّید
نااُمّیدی اس کی دیکھا چاہیے

اس شعر میں بہ ظاہر امید اور ناامیدی کی صنعتِ تضاد کو استعمال کیا گیا ہے۔ مگر تضاد کی صنعت یہاں محض ایک فنی تدبیر نہیں۔ شعر کی پوری منطق 'امید' کے لفظ پر قائم ہے۔ پہلے مصرعے میں مرنے کی امّید پر جینے کا انحصار ملتا ہے مگر دوسرے مصرعے میں اسی امید یا جینے کے انحصار کو ناامیدی کے انسانی رویے پر مبنی دکھلایا گیا ہے۔ استعارے یا تمثیل کے استعمال کے بغیر ایک مثبت رویے سے منفی رویے کا مفہومِ مخالف پیدا کر لینا غالب سے ہی مختص ہے:

غالب نے اپنے دو شعروں میں نگاہ نگہ اور مژگاں کو قریب قریب ہم معنی الفاظ کے طور پر استعمال کیا ہے۔ ؎

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہہ جو بہ ظاہر نگاہ سے کم ہے
وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب دل کے پار
جو مری کوتاہی قسمت سے مژگاں ہو گئیں

پہلے شعر میں توجہ اور تغافل کے لیے نگاہ اور نگہ میں ایک حرف کی کمی اور زیادتی پیدا کر کے پوری کھلی

ہوئی آنکھ اور ادھ کھلی آنکھ کا تاثر پیدا کیا گیا ہے، اور لفظ کو معنی یا دال کو مدلول کا ایسا متبادل بنایا گیا ہے کہ توجہ، عدم توجہ معمولی توجہ اور تغافل کا نازک اور باریک فرق معنوی سطح کے ساتھ لفظی سطح پر بھی قائم ہو گیا ہے۔ جبکہ دوسرے شعر میں نگاہوں کی دور رسی اور مژگاں کی کوتاہ رسی کو دل کے پار ہونے اور کوتاہئ قسمت کی مناسبت سے مژگاں کی کوتاہ قدی کو نمایاں کیا گیا ہے......اسی طرح غالب کا ایک شعر ہے:

ہے ہوا میں شراب کی تاثیر
بادہ نوشی ہے باد پیمائی

اس شعر کے بارے میں شارحینِ غالب نے بالعموم حالی کی وضاحت پر انحصار کیا ہے مگر یہ نہیں بتایا کہ دور اور قریب کے دو مفہوم کیونکر محض ایک لفظ کی تعریف کے ذریعے واضح کیے گئے ہیں۔ اس شعر کا بنیادی لفظ 'باد' ہے اور اس سے بادہ نوشی اور باد پیمائی کی تراکیب بنائی گئی ہیں۔ باد کی مناسبت سے باد پیمائی اور بادہ کی مناسبت سے بادہ نوشی کے الفاظ نہ صرف یہ کہ اسم کو فعلیت سے ہم آہنگ کرنے کا ذریعہ ہیں بلکہ ایک ترکیب میں لغوی اور دوسری میں محاوراتی معنی کی گنجائش اس طرح پیدا کی گئی ہے کہ کبھی بادہ نوشی مبتدا معلوم ہوتی ہے اور بادہ پیمائی اس کی خبر اور کبھی باد پیمائی مبتدا اور بادہ نوشی خبر بن جاتی ہے۔ مزید یہ کہ باد پیمائی کو ہوا خوری کے معنی میں سمجھا جائے تو اس سے سامنے کے معنی پیدا ہوتے ہیں اور کارِ فضول، کے معنی میں اس کی تشریح کی جائے تو شراب نوشی ایک لایعنی فِعل بن جاتی ہے۔ روزمرہ اور محاورے کا ایسا تخلیقی استعمال جو معنوی حد بندی کی نفی کرتا ہے اس کا دارومدار غالب کے شعری لہجے کے لفظی طریق کار کے علاوہ کسی اور صنعت پر نہیں۔ غالب کا ایک شعر ہے: ؎

ترے سرو قامت سے اک قدِّ آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

اس پورے شعر کا انحصار قد و قامت کی لفظی ترکیب پر ہے۔ دونوں لفظ ہم معنی ہونے کے سبب مترادف کے طور پر استعمال ہوتے ہیں۔ غالب نے قامت میں ایک حرف کا اضافہ کر کے قیامت کا لفظ بنایا اور قد کی رعایت سے قدِّ آدم کی ترکیب اس طرح بنائی کہ سرو قامت اور قدّ آدم میں

مناسبت ہونے کے باوجود فرق باقی رہے۔ اور اس طرح محبوب کے قامت کو قیامت کا مشابہ بتاتے ہوئے اِک قدِ آدم کا استثنا کیا اور قیامت کے فتنے کی شدّت کچھ اس طرح کم کر دی گویا قیامت کے فتنے میں محبوب کا قامت شامل بھی ہے اور الگ بھی۔ پھر یہ کہ عام قدِ آدم اور سرو قامت محبوب کی رعایت کے باعث دونوں کا فرق بھی قائم رکھا گیا ہے۔ یہ لسانی ہنرمندی قد اور قامت کو بنیادی الفاظ کی طرح استعمال کرنے کے سبب ہی ممکن ہو سکی ہے جس کی بنیاد لفظ کی تحریف ہے۔ اسی طرح غالب کے ایک اور شعر میں 'ملنے' اور کھانے کے مصدر سے شعری لہجے کی نوعیت متعین کی گئی ہے۔ شعر ہے ؎

زہر ملتا ہی نہیں مجھ کو ستم گر ورنہ
کیا قسم ہے ترے ملنے کی کہ کھا بھی سکوں

اس شعر کا لہجہ بنیادی طور پر 'کھانے' کے فعل پر قائم ہے۔ قسم بھی کھائی جاتی ہے اور زہر بھی کھایا جاتا ہے۔ لیکن قسم کے لیے کھانے کا لفظ محاورتاً استعمال ہوتا ہے اور زہر کا کھانا، لسانی روزمرّہ کہلاتا ہے۔ یہاں محاورے اور روزمرہ کو ایک دوسرے میں خلط ملط کر کے دو پہلو پیدا کئے گئے ہیں، ایک کھانے کا پہلو جو ملنے کی قسم کے لفظ سے محاورتاً وابستہ ہے اور دوسرا وہ کھانا جو زہر کے لیے استعمال ہوا ہے۔ اسی طرح دونوں مصرعوں میں کھانے کے فعل کے ساتھ ملنے کا عمل بھی زہر کے ملنے اور محبوب کے ملنے سے مربوط ہے۔ اس طرح ملنے اور کھانے کے الفاظ کی نحوی منطق پورے شعر کے لہجے کا تعین بھی کرتی ہے اور مفہوم کے ایک سے زیادہ پہلو بھی نمایاں کرتی ہے۔

غالب کے کلام میں روزمرّہ، محاورہ، استعارہ اور تمثیل کا جو استعمال ملتا ہے وہ عموماً کسی معروض کی نمائندگی کے بجائے اپنے آپ میں الفاظ کو معروض کی حیثیت سے برتنے پر قائم ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ الفاظ بجائے خود انسانی تجربے یا تصورِ کائنات کی تخلیق کرتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ وہ مناسبت یا تضاد جس کو لفظوں کی سطح پر روا رکھا گیا ہے، وہ کائنات کے متناسب یا متضاد نظام کو نئے سرے سے مرتب کرتا ہے۔ متذکرہ مثالوں میں لغوی اور محاوراتی معنوں کے تصادم سے قولِ محال یا پیراڈوکس (Paradox) کی تخلیق کی جو کیفیت ملتی ہے اس کا

سلسلہ عام انسانی تجربات سے لے کر روحانی یا متصوفانہ تصور کائنات تک جاتا ہے۔ وہ تصوف تک کے گہرے مسائل کی ترجمانی کرنے کے بجائے لفظوں کی مدد سے اس تصوّر کائنات کی تشکیل کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر ان کا ایک شعر ہے ؎

ہے غیبِ غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

پہلے مصرعے میں غیب کے غیب سے شہود کے معنی کا استخراج کیا گیا ہے اور دوسرے میں ایک خواب کو سونے کے معنی میں اور دوسرے خواب کو دیکھنے کے معنی میں اس طرح استعمال کیا گیا ہے کہ خواب میں جاگنا بھی خواب دیکھنے کی ہی ایک شکل بن کر سامنے آیا ہے۔ اس طریق کار سے اندازہ ہوتا ہے کہ توافق میں تضاد کیسے اُبھارا گیا ہے اور ظاہری تجربے کی گہرائی میں باطنی ادراک کے امکانات کیسے ترتیب دیے گئے ہیں۔

غالب کے یہاں الفاظ میں تحریف یا ایک لفظ کو فعل بنا کر کئی طرح کے اسماء اور صفات کے لئے اس فعل کا اطلاق کثرت سے ملتا ہے۔ ان کا ایک مطلع ہے:

نکتہ چیں ہے، غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے
کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے

اس غزل میں 'نہ بنے' کی ردیف سے پوری غزل میں طرح طرح کے معنوی امکانات پیدا ہوئے ہیں۔ خود اس شعر میں چار جگہ 'بنے' کا لفظ استعمال ہوا ہے۔ مگر شاعر کا ڈرامائی لہجہ ہر مصرعے کو اس طرح مختلف حصوں میں تقسیم کرتا ہے کہ 'نکتہ چیں ہے۔۔ غم دل۔۔ اس کو سُنائے نہ بنے، اور، کیا بنے بات جہاں بات بنائے نہ بنے جیسے پانچ چھوٹے چھوٹے فقرے بن جاتے ہیں اور ہر فقرہ صوتی اعتبار سے ایک مکالمے کی شکل اختیار کر جاتا ہے۔ مگر جب تک ان فقروں کو الگ الگ آوازوں کی حیثیت سے نہ دیکھا جائے اس کی ڈرامائیت کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا۔ اس شعر میں بنے اور نہ بنے کے فعل نے مختلف صفات اور ضمائر کے ساتھ مل کر شعری لہجے کی تشکیل کی ہے۔

غالب کے لہجے میں ڈرامائیت کے ساتھ ساتھ خود کلامی کا انداز بھی ملتا ہے۔ متذکرہ

بالاغزل کے زیادہ تر اشعار میں ڈرامائیت اور خود کلامی، دونوں مخلوط ہو کر مختلف آوازوں کا احساس دلاتے ہیں۔ اختصار کی خاطر صرف ایک شعر سے مثال دی جاسکتی ہے۔

موت کی راہ نہ دیکھوں؟ کہ بن آئے نہ رہے
تم کو چاہوں ؟ کہ نہ آؤ تو بلائے نہ بنے

دونوں مصرعوں کے پہلے حصّے سوالیہ ہیں اور ان سوالوں میں تخاطب کم اور خود کلامی زیادہ ہے جب کہ دوسرے حصّے میں جواب دیے گئے ہیں اور سوال کے ساتھ جواب میں بھی خود کلامی کا لہجہ برقرار رکھا گیا ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ تخاطب کی ضمیر کے استعمال کے باوجود خود کلامی کا غیر مشروط لہجہ کیسے قائم کیا جاسکتا ہے۔ اس شعر کے دونوں مصرعوں میں 'کیوں' کے لفظ سے سوال کرنے کا تاثر ملتا ہے مگر 'کیوں' دونوں جگہ مخفی ہے۔ یعنی موت کی راہ کیوں نہ دیکھوں؟ اور تم کو کیوں چاہوں؟ ایک سوال محض استفہام اور دوسرا استفہام انکاری۔ مگر نتیجہ دونوں جگہ منفی جواب کی صورت میں نکلتا ہے۔ اگر ان مصرعوں کی ادائی میں آوازوں کے اتار چڑھاؤ کا خیال نہ رکھا جائے تو بسا اوقات مفہوم کے خبط ہونے کا اندیشہ بھی ممکن ہے۔

غالب کے ڈرامائی لہجے میں عاشق اور محبوب کا مکالمہ، محبوب کے حال پر تبصرہ اور خود کلامی کے انداز میں معروضی طریقے سے تاثرات پیش کرنے کی کیفیت سب کچھ شامل ہے۔ نمونے کے طور پر ان چند اشعار سے آوازوں کی تفریق اور لہجے کے اتار چڑھاؤ کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

ترے وعدے پر جیے ہم/ تو یہ جان/ جھوٹ جانا
کہ خوشی سے مر نہ جاتے /اگر اعتبار ہوتا

ہر ایک بات پہ/ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے ؟
تمہیں کہو /کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے؟

ز ہے کرشمہ/ کہ یوں دے رکھا ہے ہم کو فریب
کہ بن کہے ہی/ انھیں سب خبر ہے/ کیا کہیے

لیتا ہوں مکتبِ غمِ دل میں سبق ہنوز
لیکن وہی کہ رفت ، گیا / اور بود ، تھا

کہتے ہو/ نہ دیں گے ہم/ دل اگر پڑا پایا
دل کہاں؟/ کہ گم کیجے/ہم نے مدعا پایا

دیا ہے دل اگر اس کو/ بشر ہے کیا کہیے
ہوا رقیب تو ہو/ نامہ بر ہے کیا کہیے

ان شعروں میں لہجے کا رول زبان کے رول سے کسی طرح کم نہیں لہجے کے فرق سے ہی قائل اور قول کی نوعیت متعین ہوتی ہے اور صحیح قرأت کے بغیر عام فہم الفاظ کے استعمال کے باوجود معنی مبہم رہتے ہیں۔ شمیم حنفی نے اپنے ایک مضمون میں لہجے اور ادائیگی کا ذکر کرتے ہوئے زیادہ تر اشعار غالب کی شاعری سے پیش کیے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

''غزل کے اشعار میں الفاظ کے معنی بعض اوقات مصرعے یا شعر کے آہنگ سے متعین ہوتے ہیں بعض الفاظ کی حیثیت مرکزی اور کلیدی ہوتی ہے جن پر لہجے کا مناسب دباؤ نہ ڈالا جائے تو معنی کے کچھ زاویے روپوش رہ جائیں گے مثلاً

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

گو ہاتھ میں جنبش نہیں، آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتنِ گلہائے ناز کا

پہلے شعر میں لہجہ خوف کا ہے یا حیرانی کا یا تأسف کا تمسخر کا۔ اسی طرح دوسرے شعر میں غصّے کا اظہار ہے یا حسرت کا، تیسرے شعر کا لہجہ بیانیہ ہے یا استفہامیہ۔ ظاہر ہے کہ کوئی قطعی فیصلہ نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ ان اشعار کے لب و لہجے میں بیک وقت

کئی امکانات سمٹ آئے ہیں۔''　　　　(اہمال کی منطق)

لیکن اگر ان اشعار کے لہجے کے تشکیلی عناصر پر غور کیا جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ پہلے شعر میں خوف، حیرانی، تاسف یا تمسخر کے پہلوؤں کی موجودگی تو یقیناً ہے لیکن 'ویرانی سی ویرانی' کے ساتھ 'کوئی' یا 'کیسی' کی سوالیہ علامت نے پورے شعر میں بنیادی لہجہ استفہام کا پیدا کیا ہے، اس لیے باقی دوسرے لہجے بھی اسی سوال یا استفہام کے نتیجے میں نمایاں ہو سکے ہیں۔ پھر یہ کہ لہجے کے تنوع کے باعث ہی دشت اور گھر کے ماحول میں اشتراک یا اختلاف کے پہلو یکساں طور پر نمایاں ہوئے ہیں۔ اگر آپ اسے مشترک ماحول کی نشان دہی تسلیم کریں تو گھر کی ویرانی اور دشت کی ویرانی یکساں نظر آئیگی اور اگر دونوں میں آپ کو اختلاف کے پہلو نظر آئیں تو شعر کا بنیادی لہجہ حیرانی کا لہجہ قرار پائے گا اور دشت کی ویرانی کے لئے تمسخر اور گھر کی ویرانی کے لئے اطمینان یا افتخار کا احساس نمایاں دکھائی دے گا۔

غالب کے استفہامیہ لہجے کا ذکر پہلے بھی آچکا ہے مگر محض اشارتاً۔ جب کبھی کسی شاعر کو اپنے زمانے کے سیاق وسباق میں سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے تو اس کی شاعری کے ایسے عناصر پر اصرار کیا جاتا ہے جن عناصر کو اپنے زمانے کے لئے کارآمد تصور کیا جاتا ہے۔ یہ بات درست ہو سکتی ہے کہ بیسویں صدی کا مزاج چونکہ تشکیک یا سوال قائم کرنے کا ہے اس لئے یہ سمجھ لینا کہ غالب کی شاعری اپنے استفہامیہ یا تشکیکی لہجے کے باعث اس عہد سے زیادہ ہم آہنگ ہے، مگر اس نوع کے مفروضے قائم کرنے میں اس بات کا اندیشہ یقیناً سر اُٹھاتا ہے کہ اگر مستقبل میں انسانی صورت حال کی شناخت تشکیک کے علاوہ کسی اور غالب انسانی رویے پر قائم ہوتی ہے، تو اس عالم میں ایسے تمام عناصر جو غالب کی شاعری کو بیسویں صدی کے مزاج کا شاعر ثابت کرتے ہیں از کار رفتہ ثابت ہو جائیں گے اسی لئے زبانی طور پر مشروط شاعری کے معنوی امکان کا مسئلہ بڑا پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ غالب کی شاعری میں استفہامیہ لہجے کی کارکردگی کو اگر انسان کے فطری تجسس کے پس منظر میں دیکھا جائے تو شاید اس لہجے کی معنویت غیر زمانی بنیادوں پر بھی قائم ہو سکے۔ غالب کے استفہام میں انکاری عنصر نے اس کی شاعری کو محض تجسّس تک محدود نہیں رکھا بلکہ سوالات کے

طویل سلسلے اور اس سے عدم اطمینان کا رویہ بھی واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ غالب نے اپنے دیوان کے سرنامے کے طور پر جس مطلع کا انتخاب کیا تھا وہ کسی مخصوص زمانے کے بجائے علی الاطلاق کائنات کی تخلیق کی نوعیت پر ہی سوال قائم کرنے سے عبارت ہے۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ، ہر پیکر تصویر کا

اس مطلع میں استفہام کے ساتھ حیرانی کے لہجے نے جہاں ایک طرف کائنات کے تضاد یا طنزیہ طریق کار کو نمایاں کیا ہے وہیں دوسری طرف ''نقش فریادی ہے جس کی شوخیِ تحریر کا'' کے الفاظ ہستی مطلق کی عظمت کے اعتراف اور مصور کائنات کے حیرت انگیز انداز تخلیق کے سامنے انسان کی پسپائی کو بھی ثابت کرتے ہیں۔ اس شعر میں حیرت، اعتراف، طنز اور مفاہمت کے جو لہجے بنتے وہ سب کے سب استفہام اور استعجاب کے بنیادی لہجے کے تابع ہیں۔ غالب کے استفہامیہ لہجے کو اسی وجہ سے ان کا بنیادی لہجہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ یوں تو اس لہجے کے لیے بیش تر جگہوں پر غالب نے سوال یا استفہام کی علامت تک استعمال نہیں کی ہے مگر انھوں نے متعدد غزلوں کی ساخت ہی ایسی متعیّن کی ہے کہ اس کی زمین اور ردیف وقوافی کا التزام پوری پوری غزل کو ہمہ جہت سوال اور استفسار بنا دیتا ہے۔ مثال کے طور پر سامنے کے چند مطلعوں کو ملاحظہ کیا جاسکتا ہے:

جب تک دہانِ زخم نہ پیدا کرے کوئی
مشکل کہ تجھ سے راہ سخن وا کرے کوئی

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے
آخر اس درد کی دوا کیا ہے

دوست غمخواری میں میری سعی فرمائیں گے کیا
زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ جائیں گے کیا

کسی کو دے کے دل کوئی نواسنجِ فغاں کیوں ہو
نہ ہو جب دل ہی سینے میں تو پھر منھ میں زباں کیوں ہو

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے
تمھیں کہو کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے

ابنِ مریم ہوا کرے کوئی
میرے دُکھ کی دوا کرے کوئی

ان اشعار میں کیا ہے، کیا، کیوں ہو، کیا ہے، کوئی جیسی استفہامیہ علامتیں ردیف میں موجود ہیں اور ان علامتوں سے ہی پوری پوری غزل کا لہجہ متعین ہوتا ہے۔ ان علامتوں کے علاوہ غالب نے کثرت سے ایسے اشعار بھی کہے ہیں جن میں دعویٰ اور دلیل یا سوال اور جواب کا گمان گذرتا ہے مگر اکثر ان کی دلیل یا ان کا جواب بھی سوال کی توسیع بن کر قطعیت کے بجائے مفہوم کو سیال یا عمومی صورت حال کا نمونہ بنا دیتا ہے۔

سب کہاں؟ کچھ لالہ وگل میں نمایاں ہوگئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی؟
بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

مانعِ وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے
خانۂ مجنونِ صحرا دشتِ بے دروازہ تھا

جاں کیوں نکلنے لگتی ہے سن کردم سماع
گر وہ صدا سمائی ہے چنگ و رباب میں

زہے کرشمہ کہ یوں دے رکھا ہے ہم کو فریب
کہ بن کہے ہی انھیں سب خبر ہے کیا کہیے

پہلے شعر میں ''خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں'' کی مبتدا کی بنیاد پر ''کچھ لالہ وگل میں نمایاں ہوگئیں'' کی خبر اس طرح پہلے مصرعے میں تحیّر کے لہجے کے ساتھ واضح کر دی گئی ہے کہ بہ ظاہر دعویٰ اور دلیل کے سب شعر تمثیلی اندازِ بیان کا نمونہ معلوم ہوتا ہے۔ لیکن غور کرنے پر اندازہ

ہوتا ہے کہ شعر کا پہلا ہی لفظ ''سب''، تمثیل سے کہیں زیادہ استثنا کے ساتھ ساتھ استعجاب اور حیرت کا ایسا ہی لہجہ تشکیل دیتا ہے جو دوسرے مصرعے میں ''کیا صورتیں ہوں گی کے تحیر آمیز لہجے سے مل کر صوتی اور اسلوبیاتی کُل' کی تکمیل کرتا ہے۔ اسی طرح دوسرے شعر میں استفہام انکاری تیسرے میں تضاد اور طنز کی کیفیت، چوتھے شعر میں استفہامیہ خود کلامی اور پانچویں شعر میں تحیر کے ساتھ ساتھ تشکیک کے لہجوں نے غالب کے ان اشعار کو مفہوم کی قطعیت کے ساتھ لہجے کی قطعیت سے بھی آزاد رکھا ہے۔

غالب نے اپنی غزلوں میں تقابل اور موازنے کا انداز بھی جگہ جگہ اختیار کیا ہے۔ وہ تضاد کو محض تضاد کے طور پر اُبھارنے کے بجائے، موازناتی یا تقابلی فضا کی تخلیق کرتے ہیں اور دو طرح کے معروض یا تجربے میں بوالعجبی کی صورت حال نمایاں کرتے ہیں۔

واں کرم کو عذرِ بارش تھا عناں گیرِ خرام گریے سے یاں پنبۂ بالش کفِ سیلاب تھا
واں خود آرائی کو تھا موتی پرونے کا خیال یاں ہجومِ اشک میں تارِ نگہہ نایاب تھا
جلوۂ گل نے کیا تھا واں چراغاں آبجو یاں رواں مژگانِ چشمِ تر سے خونِ ناب تھا
فرش سے تا عرش واں طوفاں تھا موجِ رنگ کا یاں زمیں سے آسماں تک سوختن کا باب تھا

اسی طرح ایک دوسری غزل کے دو شعروں میں علامتِ تقابل کے بغیر تقابلی صورت حال نمایاں کی گئی ہے۔

جب کہ میں کرتا ہوں اپنا شکوۂ ضعفِ دماغ
سر کرے ہے وہ حدیثِ زلفِ عنبر بار دوست

چپکے چپکے مجھ کو روتا دیکھ پاتا ہے اگر
ہنس کے کرتا ہے بیانِ شوخیِ گفتارِ دوست

ویسے تو تقابل اور موازنے کی صورت حال غالب کے اَن گنت شعروں میں ملتی ہے۔ لیکن مذکورہ بالا پہلی غزل میں معروض کی مشابہت کی بنیاد پر متکلّم اور محبوب کی دو متضاد کیفیات نمایاں کی گئی ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ گویا پوری غزل معروضی تلازمۂ خیال کا ایک ایسا نمونہ ہے جس کے ہر شعر کا

ایک مصرع دوسرے مصرعے کی مناسبت سے کوئی نہ کوئی منظر سامنے لاتا ہے۔ لیکن مماثل ہونے کے باوجود ایک کے طربیہ انداز کو دوسرے کے المیہ کی شدّت نے حد درجہ عبرت خیز بنا دیا ہے۔ مزید برآں یہ کہ ہر شعر میں تضاد، تطابق، تشبیہ اور تناسب لفظی و معنوی نے شاعر کے تقابلی لہجے کو کچھ اور مستحکم کر دیا ہے۔ موازنے کا یہ انداز دوسری غزل کے اشعار میں بھی ہے لیکن تلازمۂ خیال کا استعمال اس میں نہ ہونے کے برابر ہے تاہم اس کا لہجہ بھی تقابل کی بنیاد پر قائم ہے۔

ان معروضات سے اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ غالب کی شاعری میں لہجہ اور اندازِ گفتگو نے نحوی اور معنوی سطحوں پر کن جہات کا اضافہ کیا ہے اور یہ توقع بھی کی جاسکتی ہے کہ شعری لہجے کے نقطۂ نظر سے غالب کی قدر و قیمت کا تعین آئندہ ان کی لسانیاتی اور صوتی کارفرمائیوں کا سحر اور بھی نمایاں کر سکتا ہے۔

(۱۹۹۷ء)

کلامِ غالب میں عشق اور تصوّرِ عشق کی ثنویت

مرزا غالب کی شاعری اردو کے پورے شعری سرمائے کے درمیان اس اعتبار سے خاصی ممتاز اور منفرد نظر آتی ہے کہ غالب کے یہاں موضوعات، مسائل اور واقعات اپنی واقعاتی سطح سے اکثر بلندی اور تصوراتی ارتفاع حاصل کر لیتے ہیں۔ اس رویے میں موضوعات کی پیش کش کے بجائے پیش کش کے طریقِ کار کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ اسی طریقِ کار میں غالب کے یہاں پائے جانے والے انشائیہ اور استفہامیہ لہجے کا جواز بھی موجود ہے اور اسی فنی کاری گری کے باعث وہ عمومی موضوعات کی سطحیت کے بھی شکار نہیں ہوتے اور واقعاتی اکہرے پن تک کو اسلوب کی تہ داری میں تبدیل کرنے میں کامیابی حاصل کر لیتے ہیں۔ اگر اس بات کو غالب کے ایک شعر کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کی جائے تو ان کی شعر سازی کے اس حاوی رجحان کو زیادہ بہتر طریقے پر سمجھا جاسکتا ہے۔

ان کا ایک شعر ہے:

جوشِ جنوں میں کچھ نظر آتا نہیں اسدؔ
صحرا ہماری آنکھ میں اک مشتِ خاک ہے

یہاں صحرا کا نظروں سے مخفی ہو جانا ہو، یا صحرا کا بے حیثیت ہو جانا ہو، یا پھر صحرا کا حد درجہ سمٹ کر ایک مشتِ خاک کے جوہر میں منقلب ہو جانا، یا اسی نوع کے دوسرے امکانی مفاہیم کی گنجائش،

سارے احتمالات استعاراتی تہ داری اور لسانی قلب ماہیت کے سبب پیدا ہوئی ہے۔ اس کا مطلب سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ غالب کے شعری بیانات میں اشیا کی تقلیب کا رویہ بہت نمایاں ہے۔ اس اندازِ اظہار کو غالب کی شعری زبان کی اس تخصیص سے بھی تعبیر کیا جا سکتا ہے کہ یہ زبان اپنے مانوس اور مروج مدلول سے اکثر متصادم اور دلالتوں کے قدرے مختلف نظام کی تشکیل کی طرف مائل رہتی ہے۔

غالب کی شاعری میں عاشق کے کردار یا تصورِ عشق سے متعلق موضوعات و مسائل کو سمجھنے کے لیے اس تمہید کی ضرورت اس لیے محسوس کی گئی کہ غالب کے عشقیہ بیانات کو متعدد نکتہ رس ناقدین نے بجا طور پر تجریدیت سے ہم آہنگ بتانے کی کوشش کی ہے۔ مگر اس کے اسباب تک رسائی حاصل کرنے کی طرف کم توجہ صَرف کی گئی ہے۔ اس بات کو تسلیم کرنے کے باوجود ایسا بھی نہیں ہے کہ کلامِ غالب میں راست طور پر عشقیہ برتاؤ یا عشق کے مضامین کا بلا واسطہ بیان نہیں ملتا۔ مگر دیکھنے کی بات یہ ہے کہ اس قسم کے اشعار میں بھی اکثر مقامات پر عشقیہ موضوع کی مرکزیت غالب کے شعری طریق کار کی بدولت تبدیل ہو جاتی ہے۔

شوق ہر رنگ رقیبِ سروساماں نکلا
قیس تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا

....

عاشقی صبر طلب اور تمنا بے تاب
دل کا کیا رنگ کروں خونِ جگر ہونے تک

....

کیا، کس نے جگر داری کا دعویٰ
شکیبِ خاطرِ عاشق بھلا کیا

....

تھی وہ اک شخص کے تصور سے
اب وہ رعنائی خیال کہاں

....

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی دردِ لا دوا پایا

....

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل
کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

....

عرضِ نیاز عشق کے قابل نہیں رہا
جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا

....

گو میں رہا رہینِ ستم ہائے روزگار
لیکن ترے خیال سے غافل نہیں رہا

....

کم جانتے تھے ہم بھی غم عشق کو پر اب
دیکھا تو کم ہوئے پہ غم روزگار تھا

ان اشعار میں بڑی آسانی سے عشق کے موضوع کی پیش کش کے مختلف پہلو اور مختلف انداز کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ مگر عشق کے موضوع کو وسیلہ بنا کر کہیں عاشق کی بے سروسامانی زیرِ بحث ہے، کہیں صبر اور تمنّا کی کش مکش، کہیں عاشق کی جگرداری، کہیں شاعر کی رعنائیِ خیال کے محرکات۔ کہیں زیست کا لطف دردِ لا دوا میں تبدیل ہو جاتا ہے، کہیں شگفتگیِ گل عشقِ بلبل سے کسبِ فیض کرتی دکھائی دیتی ہے، کسی شعر میں غم عشق اور غم روزگار میں ایک کی مرکزیت پر اصرار ہے

اور آخری شعر:

کم جانتے تھے ہم بھی غمِ عشق کو پر اب
دیکھا تو کم ہوئے پہ غمِ روزگار تھا

میں غالب کی موضوعاتی پیش کش کی انفرادیت کی ایک ایسی کلید موجود ہے جس میں غمِ روزگار بہ ظاہر غمِ عشق کی محض تقلیل معلوم ہوتا ہے۔لیکن درحقیقت غمِ روزگار، غمِ عشق کی ساری صفات کو کشید کر کے ایک موہوم نقطے پر مرکوز ہو جاتا ہے۔عشق سے متعلق اس نوع کے سارے بیانات اپنے اپنے موضوع کو تحلیل کرنے اور موضوعاتی اکہرے پن کو ہمہ جہتی کا بدل بنانے اور کسی نہ کسی بڑے سیاق وسباق میں تبدیل کرنے پر مبنی ہیں۔اگر اس نوع کے اشعار سے غالب کے یہاں عاشق کے کردار کا تعین کرنے کی کوشش کی جائے تو پتہ چلتا ہے کہ شاعر غالب اور عاشق غالب، دونوں ایک دوسرے سے الگ ہو جاتے ہیں اور عاشق غالب شعر کے متکلم سے الگ یا خود مختار شعری کردار میں بدل جاتا ہے۔غالب اس کردار کو صحیح معنوں میں اپنا غیر یا اپنے سے غیر بنا کر پیش کرتے ہیں۔ان کے یہاں ہر ایک تارِ بستر، خار بستر کیسے بنتا ہے؟ اس کا راز محض ہجر کی اذیت میں پوشیدہ نہیں بلکہ اس کردار کی بے تابی اور تخلیقی سرشت کا لازمہ بھی ہے۔

کہوں کیا دل کی کیا حالت ہے ہجرِ یار میں غالب
کہ بے تابی سے ہر اک تار بستر خار بستر ہے

چوں کہ ان کے غیر واقعاتی ذہن کی بنیادی صفت تشکیک ہے اور لہجے کا غالب عنصر استفہامیہ یا استعجابیہ ہے، اس لیے ہر تعمیر میں مضمر خرابی کی صورت کا مشاہدہ کر لینا اور مستحکم صورت حال اور اچھے بھلے معاملات کے اندر دیمک کی سرسراہٹ کو محسوس کر لینا، غالب کی شاعرانہ سوچ اور پیش کش کا لازمی حصّہ بن جاتا ہے۔یہی وہ استفہامیہ لہجہ ہے جو غالب کے کلام میں معنوی ارتکاز کو تحلیل کر دیتا ہے اور اسی لہجے کے باعث عشقیہ مضامین بھی تجسیم سے بلند ہو کر تجرید کی سطح کو چھوتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔شاید ایسا اس لیے ہے کہ شاعرانہ عمل کی سرشت میں ہمیشہ سے ہی تجریدیت اور ماورائیت لازمی طور پر شامل رہی ہے۔اس لہجے کی نمائندگی اور شہادت کے لیے

ان منتخب ترین اشعار سے بہتر مثالیں اور کیا ہو سکتی ہیں:

مانعِ وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے؟
خانۂ مجنونِ صحرا گرد بے دروازہ تھا

....

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مردافگن عشق؟
ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

....

جب تک دہانِ زخم نہ پیدا کرے کوئی؟
مشکل کہ تجھ سے راہ سخن وا کرے کوئی

....

سختی کشانِ عشق کی پوچھے ہے کیا خبر؟
وہ لوگ رفتہ رفتہ سراپا الم ہوئے

....

ہمارے ذہن میں اس فکر کا ہے نام وصال
کہ گر نہ ہو تو کہاں جائیں، ہو تو کیوں کر ہو؟

شمس الرحمٰن فاروقی نے شعر شور انگیز میں میر تقی میر کے یہاں ہر طرح کی عظمتوں کی نشان دہی کرنے کے باوجود بجا طور پر انشائیہ لہجے کے معاملے میں غالب کی بالادستی کا اس طرح اعتراف کیا ہے:

''میر، تمام واقعات کو واقعات کی سطح پر برتتے ہیں۔واقعات کی کثرت اور جذباتی معنویت کی بنا پر میر کی دنیا غالب کی دنیا سے بہت مختلف نظر آتی ہے مگر غالب کے یہاں استفہام کی فراوانی میر سے زیادہ ہے اس لیے ان کا کلام میر سے زیادہ رنگا رنگ ہے۔''

غالب کے یہاں محولہ بالا اشعار میں استفہامیہ اسلوب کے سبب جو رنگارنگی ملتی ہے ان میں استفہام برائے استفہام نہیں ہے۔ اسی لہجے کی بدولت ممکن جوابات کا احتمال کبھی غالب کے کلام کو بوقلموں بناتا ہے، کبھی یہ استفہامیہ انداز خود کلامی کی صورت اختیار کر لیتا ہے، کبھی عشق کے تصوّر میں نئی جہات کا اضافہ کرتا ہے اور اکثر یہ انداز، خود عشق کے مزاج کے عین مطابق ان کے بیانات کو ایک سیّال کیفیت سے دوچار کر کے متنوع بنا دیتا ہے۔ نامناسب نہ ہوگا، اگر اس حوالے سے اس بات کی بھی نشان دہی کر دی جائے کہ غالب کی اس افتادِ طبع اور شعر سازی کے طریقے کی بھینٹ اگر کوئی چیز چڑھتی ہے تو وہ جذبے کی صداقت ہے اور اسی سبب سے غالب کے عشقیہ اشعار میں جذبے کی صداقت کا فقدان بڑی آسانی سے محسوس کیا جا سکتا ہے۔

غالب کی شاعری میں مضمون عشق کا ہو یا زندگی کی کسی اور حقیقت کا، معنی آفرینی کا عمل دوسرے شاعروں کی طرح بالعموم محض استعارہ سازی، تمثیل گری یا کسی اور فنی صنعت گری کا مرہونِ منّت نہیں ہوتا، ان کے کلام میں استفہام اور استعجاب کے لہجے اور زبان کی نحوی ساخت کی شکست وریخت سے بھی معنی کی فراوانی کو راہ ملتی ہے۔ اس بات کا اندازہ متذکرہ اشعار کے متنوع استفہامیہ لہجوں سے پیدا ہونے والی معنویت اور کثیر الاصواتی سے بہ آسانی لگایا جا سکتا ہے۔

کبھی عشق کے مضمون میں نت نئے معنی کا امکان پیدا کرنا اور کبھی عشق کے تجربے کی پیش کش میں کسی ایسے پہلو کو نمایاں کرنا کہ وہ کسی نئے مضمون کا نعم البدل بن جائے، غالب کے شعری طریق کار کا عام حصہ ہے۔ یہاں محض نمونے کے طور پر بعض ایسے اشعار ملاحظہ کیے جا سکتے ہیں جن میں معنی اور مضمون ایک دوسرے کے متبادل بن جاتے ہیں:

کاوِ کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ
صبح کرنا شام کا، لانا ہے جوئے شیر کا

....

غنچہ پھر لگا کھلنے، آج ہم نے اپنا دل
خوں کیا ہوا دیکھا، گم کیا ہوا پایا

ہے سنگ پر براتِ معاش جنونِ عشق
یعنی ہنوز منتِ طفلاں اٹھائیے

....

ہے خیالِ حسن میں حسنِ عمل کا سا خیال
خُلد کا اک در ہے میرے گور کے اندر کھلا

....

دل سے مٹنا تری انگشت حنائی کا خیال
ہوگیا گوشت کا ناخن سے جدا ہوجانا

ان اشعار میں عشق کے عملی تجربے کی صداقت نہ ہونے کے برابر ہے مگر عشق کے مضمون میں جس طرح معانی، تلازمات اور امیجری کی عجیب وغریب جہات نمایاں کر دی گئی ہیں اس انداز میں کوئی اور شاعر ان کا شریک نہیں قرار دیا جا سکتا۔ اوّل الذکر شعر میں کاویدن کے عمل کا رات کے سیاہ پہاڑ سے نبرد آزما ہونا، جوئے شیر کے حوالے سے پہاڑ کاٹنے اور وقت کاٹنے کے لفظی اور محاوراتی استعمال سے تناؤ کی کیفیت کو نمایاں کرنا اور اس عمل میں عاشق اور فرہاد کی شرکت کا اشتباہ اور کئی حواس کو ایک ساتھ متحرک اور بیدار کرنے والی محرک لفظیات نے ایک حیرت خیز معنوی سلسلہ در سلسلہ پیدا کر دیا ہے۔ اس اندازِ اظہار سے اس بات کا اندازہ بھی ہوتا ہے کہ بسا اوقات فنی وسائل محض وسائل نہ رہتے ہوئے غالب کے یہاں مقصد اور مرکز کیسے بن جاتے ہیں۔ اسی طرح آخر الذکر شعر میں انگشت حنائی کے خیال کا دل سے مٹنا، کیوں کر گوشت کے ناخن سے جدا ہوجانے، کی تمثیل بن گیا ہے اور کس طرح اس تکلیف دہ تصوّر میں اذیت اور ارتکاز کی شدت کو اس کی آخری حدوں تک پہنچا دیا گیا ہے؟ اس کا سارا دارومدار شعر کی اس متحرک جمالیات پر ہے جو شاعر کے عشقیہ جذبات سے زیادہ تصوّرِ عشق کی امیجری سے تعلق رکھتی ہے۔ علیٰ ہٰذا القیاس باقی اشعار میں بھی جس نوع کے مضامین کو بنیاد بنایا گیا ہے ان کو عشق سے زیادہ متعلقات عشق کا محض شاخسانہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ غالب کے شعری وسائل میں فنی صنعت گری اور رائج شعری تدابیر

سے جس نوع کے انحرافات ملتے ہیں وہ ان کی انفرادیت کو مزید استحکام بخشتے ہیں۔ اکثر یہ انفرادیت ان کی غیر روایتی شعری تدبیروں سے بھی تعلق رکھتی ہے اور ان کے اسلوب اور لہجے سے بھی۔ محمد حسن عسکری نے میر اور غالب کے شعری لہجوں کو نشان زد کرتے ہوئے دونوں کے فرق کو کچھ اس طرح واضح کیا ہے:

’’غالب کے یہاں بھی ایک طرح کا وقار ہے لیکن اس میں نرگسیت اور انانیت زیادہ ہے، اور میر کے یہاں بھی ایک نوع کا وقار ہے لیکن اس میں خود سپردگی زیادہ ہے۔‘‘

میر کی خود سپردگی کے وقار کا حال تو محمد حسن عسکری اور شمس الرحمٰن فاروقی جانیں، مگر جہاں تک غالب کے لہجے کے نرگسیت آمیز وقار کا سوال ہے تو اس وقار کی تشکیل میں یقینی طور پر ان کی انانیت اور خود اعتمادی ایک اہم کردار ادا کرتی ہے۔ مگر الگ سے شعری کردار کی تخلیق اور اس کردار کے معاملات کے بیان میں معروضی فاصلہ برقرار رکھنے کے عمل نے بھی غالب کے انداز اور لہجے کو کم استحکام نہیں بخشا ہے۔ غالب جس طرح عمومی اور رسومیاتی بیانات تک کو اپنی افتادِ طبع کا تابع بنا لیتے ہیں اس کے باعث عاشق کا کردار اپنے کمزور لمحوں میں بھی اپنی پہچان ضرور کرا لیتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ خود سپردگی عاشقِ میر کا حاوی رویہ ضرور ہے مگر غالب بھی بعض مقامات پر عاشق کی خود سپردگی کو صوفیانہ فنا اور بقا کے مسئلے سے جا ملاتے ہیں:

پر تو خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم
میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک

مگر اسے نہ بھولنا چاہیے کہ چوں کہ یہ خود سپردگی غالب کے مزاج کا حصّہ نہیں اس لیے اس بظاہر صوفیانہ نظر آنے والے رویے کا محرک بھی معنی آفرینی اور مضمون بندی کا داعیہ ہے۔ اس طرح پر توِ خور سے شبنم کو فنا کی تعلیم کی بہجت انگیز تمثیل ان سے فنا اور بقا کا مضمون بندھوا لیتی ہے۔ کچھ اسی نوع کی تصوراتی خود سپردگی غالب کے بعض اور شعروں میں بھی ملتی ہے۔ غالب کا ایک شعر جس کی سطح ان کی شاعری کے عام اسلوب کے برخلاف واقعاتی ہے۔ کچھ اس طرح ہے:

سو بار بند عشق سے آزاد ہم ہوئے
پر کیا کریں کہ دل ہی عدو ہے فراغ کا

یہ سپردگی ان کے تصوراتی مزاج سے ہم آہنگ نہ ہونے کے سبب مصنوعی اور شعوری معلوم ہوتی ہے، مگر اس سے شاعر کے مزاج کی جس سیمابی کیفیت کا اظہار ہوتا ہے وہ ان کی افتادِ طبع کا ناگزیر حصّہ ہے۔ یہی سبب ہے کہ عشق کے معاملات کے بیان میں انسانی فطرت کے تضادات کا مشاہدہ کرنا اور اس طرح کے مشاہدات کو انکشاف کی سطح پر لا کر پیش کرنا غالب کا عام وتیرہ نظر آتا ہے۔ یہی سیمابیت غالب کو ہمیشہ ایک کش مکش سے دوچار رکھتی ہے اور یہ کش مکش اظہار کی سطح پر تناقض، پیراڈوکس اور تناؤ کے عناصر کی افراط کا سبب بنتی ہے۔ اس ضمن میں ان کے بعض اشعار کو سامنے رکھا جا سکتا ہے:

سراپا رہن عشق و ناگزیرِ الفت ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

میں مضطرب ہوں وصل میں خوف رقیب سے
ڈالا ہے تم کو وہم نے کس پیچ و تاب میں

مجھ سے مت کہہ تو مجھے کہتا تھا اپنی زندگی
زندگی سے بھی مرا جی ان دنوں بے زار ہے

محبت میں نہیں ہے فرق جینے اور مرنے کا
اُسی کو دیکھ کر جیتے ہیں جس کافر پہ دم نکلے

اگر کوئی چیز ان تمام اشعار میں مشترک ہے تو وہ کش مکش اور تناؤ کی کیفیت ہے، جو کیفیتِ عشق کے تجربے سے کم اور راوی کے مزاج سے زیادہ تعلق رکھتی ہے اور اسی کیفیت کے باعث اکثر تصوّراتی صورتِ حال کا تضاد و تناقض شعری عمل کا محرک بن جاتا ہے۔ ان کے یہاں کبھی محاورہ اور روزمرہ کے استعاراتی تناقض سے پیراڈوکس کا انداز پیدا ہوتا ہے، کبھی وہ عشق کے عمل اور اس کے نتائج کے تضاد سے تناؤ کی کیفیت پیدا کرتے ہیں اور کبھی شعری بیان، واقعاتی منطق کی ارضیت سے نجات حاصل کرنے کی کوشش میں کش مکش سے دوچار نظر آتا ہے۔ واقعاتی منطق کی بنیاد چوں کہ ارضیت پر ہوتی ہے اور تصوّراتی منطق کا انحصار ماورائیت یا زمانی و مکانی حوالوں سے ارتفاع پر، اس لیے عشق ہی نہیں دوسرے مضامین میں بھی تصوراتی جہات کی گنجائش پیدا کر لینا غالب کا پسندیدہ طریقِ کار بن جاتا ہے۔ غالب کے شاعرانہ مزاج کی اس انفرادیت کے باعث اگر اس

بات کو کلیہ نہ سمجھا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ زندگی کے عام معاملات، روزمرہ کے معمولات اور واقعاتی سطح رکھنے والی ساری تفصیلات کے بیان کے لیے غالب نے مکتوب نگاری کا وسیلہ اختیار کرنے کی طرف توجہ صَرف کی تھی اور اپنے ذہنی روّیوں اور ٹھوس زندگی کے مقابلے میں متوازی، تصوراتی یا ماورائی زندگی کی تشکیل کا کام انھوں نے شاعری کے لیے مخصوص کر لیا تھا۔ اس طرح شعری عمل ان کی فکری آزادی کا وسیلہ بھی تھا اور شاعری کو انھوں نے اپنی ذہنی پناہ گاہ بھی بنا لیا تھا۔

غالب کی شاعری میں تصوّرِ عشق سے متعلق پیچ در پیچ پہلوؤں کی پیش کش اسی مزاج کا حصہ ہے۔ اکثر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالب اپنے موضوع اور مدعا سے کہیں زیادہ اس سے پیدا ہونے والے کسی نکتے، جمالیاتی تجربے کی کسی نئی جہت، کسی عبرت انگیز منظر نامے یا بصیرت افروز صورت حال کو نمایاں کرنے پر پوری توجہ صَرف کر دیتے ہیں۔ اس عمل میں زبان میں پہلے سے موجود ساختوں میں تبدیلی، کسی تمثیل، استعارے یا امیجری کا غیر معمولی طور پر تخلیقی استعمال اور بعض تلازموں پر پوری توجہ کر کے انھیں بالکل نیا سیاق وسباق دینا، ان کے طرز اظہار کے بنیادی وسائل بن جاتے ہیں۔ غالب کے اس مختلف اور منفرد شعری طریق کار کی قرار واقعی مثال ان کے دو شعروں سے دی جا سکتی ہے۔ اتفاق سے دونوں اشعار میں رسومیاتی تصوّرِ عشق کے تلازمے جوشِ گریہ اور چاک دامانی نے بنیادی رول ادا کیا ہے۔ ایک میں جوشِ گریہ نے ویرانے میں زیروزبر کی کیفیت اس طرح پیدا کر دی ہے کہ چاک موج سیل نے عاشق کے چاک پیرہن تک رسائی حاصل کر کے تباہی و بربادی کے منظر کو لامتناہی بنا دیا ہے اور دوسرے شعر میں تار نگہ نے تار دامن سے ہم آہنگ ہو کر عشق کی تجسیم اور تصوّرِ عشق کی تجرید کے درمیان رابطے کی صورت پیدا کر دی ہے۔ ثبوت کے لیے دونوں شعر ذہن میں تازہ کرنا ضروری ہیں:

بس کہ جوشِ گریہ سے زیر و زبر ویرانہ تھا　　چاکِ موجِ سیل تا پیراہنِ دیوانہ تھا

....

ہجومِ غم سے یاں تک سرنگونی مجھ کو حاصل ہے　　کہ تار دامن و تار نگہ میں فرق مشکل ہے

غالب کی ایک نمائندہ غزل

(مع تجزیہ)

سب کہاں، کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں
خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہو گئیں

یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگارِ طاقِ نسیاں ہو گئیں

قید میں یعقوب نے لی گو، نہ یوسف کی خبر
لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہو گئیں

سب رقیبوں سے ہوں نا خوش پر زنانِ مصر سے
ہے زلیخا خوش کہ محوِ ماہ کنعاں ہو گئیں

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شام فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہو گئیں

میں چمن میں کیا گیا، گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہو گئیں

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب! دل کے پار؟
جو مری کو تاہیِ قسمت سے مژگاں ہو گئیں

جاں فزا ہے بادہ، جس کے ہاتھ میں جام آ گیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگِ جاں ہوگئیں

ہم موحِّد ہیں، ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

یوں ہی گر روتا رہا غالبؔ، تو اے اہلِ جہاں!
دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں

تجزیہ

مرزا غالب کا ایک غیر معمولی امتیاز، اشیاء کو بسیط سیاق وسباق میں دیکھنا اور ان کی پیش کش میں تعمیم کے طریقِ کار کو اس کی آخری حدوں تک استعمال کرنا ہے۔ زیرِ نظر غزل اس اعتبار سے غالب کی ایک اہم غزل قرار پاتی ہے کہ اس کے بیش تر اشعار میں سیاق وسباق کی وسعت اور طرزِ بیان کی تعمیم بہت نمایاں ہے۔ پوری غزل میں تجربے اور مشاہدے کی چھوٹی چھوٹی اکائیوں کو بھی کائنات کی بڑی سچائیوں کی صورت میں پیش کیا گیا ہے، یا محبت کے راست تجربے کے بجائے عشقیہ تجربے کے بعض ضمنی حوالے زیرِ بحث آئے ہیں۔ ہر احساس یا تجربہ کائنات کی ماہیت اور انسان کے طرزِ وجود کو سمجھنے یا اس سے متعلق کوئی نہ کوئی سوال قائم کرنے کا انداز اختیار کر لیتا ہے۔

مطلع کے دونوں مصرعوں کے ابتدائی حصے استفہام اور استعجاب کے الفاظ اور اصوات پر مبنی ہیں۔ ''سب کہاں''؟ میں جو سوال ہے، اور ''کیا صورتیں ہوں گی''؟ میں حیرت واستعجاب کی جو کیفیت ہے، اس نے بھی استفہام کو استعجاب میں اور کبھی استعجاب کو استفہام میں منقلب کیا ہے۔ سب کہاں؟ سوال کے ساتھ ایک ایسی مبتدا بھی ہے جس کی خبر ''نمایاں ہوگئیں'' ہے۔ پھر اس کے ساتھ ''سب'' کے لفظ کی تعمیم کو ''کہاں'' کے لفظ سے نفی کرنے اور ''کچھ'' کے لفظ سے اس کا استثنا کرنے کے باعث تخصیص سے گزارا گیا ہے۔ شعر کی ابتداء کے تین الفاظ میں سے ہر لفظ کو الگ الگ تاثر کے لیے کارگر بنایا گیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ مبتدا اور خبر کا جو نظام پہلے مصرعے میں قائم کیا گیا ہے وہ پورے شعر کا محض ایک جزو ہے، ورنہ دونوں مصرعے آپس میں ملنے کے بعد نسبتاً

بڑی مبتدا اور بڑی خبر کا دائرہ تیار کرتے ہیں۔ دونوں مصرعے الگ الگ ہو کر دو نکات کا بیان کرتے ہیں، جب کہ دونوں مصرعے ایک دوسرے سے مربوط ہو کر ایک حقیقت کے تسلسل کی زمانی تفہیم کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ پہلے مصرعے میں 'لالہ وگل' کے الفاظ سے تمام اشیاء یا اشخاص میں سے بعض اشیاء یا اشخاص کا جو ابہام سامنے آتا ہے وہ دوسرے مصرعے کے لفظ 'صورتیں' سے ختم ہو جاتا ہے۔ اس طرح 'پنہاں' ہو جانے کے مفہوم میں کائنات میں موجود صورتوں کے مٹی میں مل جانے، دفن ہو کر پیوند خاک بن جانے یا جل کر خاکستر ہو جانے، جیسے سارے امکانات شامل ہو گئے ہیں۔ ''کیا صورتیں ہوں گی'' یعنی نہ جانے کیسی کیسی صورتیں اس دنیا میں رہی ہوں گی جن کو کائنات میں اپنے ظہور کا موقع تو ضرور ملا مگر وہ بالآخر مٹی کا حصہ بن گئیں۔ مگر چوں کہ دوسرے مصرعے میں صورتوں کے خاک میں مل جانے کا یہ بیان شعر کا مکمل بیان نہیں، اور شاعر نے شعر کی بنیاد ان کے ظہور ثانی پر رکھی ہے، اس لیے اس کے نتیجے کے طور پر ''سب کہاں'' کا استثنا کرتے ہوئے ''کچھ'' کے لفظ سے خاک میں چھپی ہوئی صورتوں کو لالہ وگل کے روپ میں نمایاں ہوتے ہوئے دکھلایا گیا ہے۔ دوسرے مصرعے میں 'خاک' اور 'پنہاں ہو گئیں' کے درمیان جس طرح ''کیا صورتیں ہوں گی'' کے الفاظ کو حصار بند کیا گیا ہے، وہ معنوی حیثیت کے ساتھ لسانی ہیئت کے اعتبار سے بھی مدعا کو زیادہ نمایاں کرتا ہے۔ مزید یہ کہ ہو گی یا ہوں گی، کا احتمالی فعل انسانی وجود کی احتمالی حیثیت کو مزید مستحکم کرتا ہے۔

مجموعی طور پر زیر بحث شعر کے دونوں مصرعوں میں الفاظ کا دروبست، زبان کی ساخت کی کئی اکائیاں سامنے لاتا ہے۔ سب کہاں؟ سوال ہے تو 'کچھ استثنا۔ لالہ وگل میں نمایاں ہو گئیں، کا فقرہ خبر یہ بھی ہے اور اگلی خبر کی مبتدا بھی، کہ جو چیزیں نمایاں ہوئی ہیں وہ پہلے کہیں اور موجود تھیں۔ اس کا جواب دوسرے مصرعے کی ساخت میں ملتا ہے کہ پہلے دنیا میں کیا کیا صورتیں، طرح طرح کی صورتیں، عجیب وغریب صورتیں یا غیر معمولی (کیسی کیسی) صورتیں رہی ہوں گی جو آخر کار پیوند خاک بن گئیں، اور جو، اب لالہ وگل کی صورت میں اپنا ظہور کر رہی ہیں۔ ناسخ نے بھی اس مضمون کو اپنے ایک شعر میں باندھنے کی کوشش کی ہے کہ

ہو گئے دفن ہزاروں ہی گل اندام اس میں
اس لیے خاک سے ہوتے ہیں گلستاں پیدا

مگر غالب نے اس مضمون کے بیان میں جو ڈرامائیت پیدا کی ہے اور جس طرح لہجے کے زیر و بم اور لسانی اکائیوں کی تفریق سے مفہوم میں وسعت کو راہ دی ہے وہ ناسخ کے شعر میں ناپید ہے۔

یاد تھیں ہم کو بھی رنگا رنگ بزم آرائیاں
لیکن اب نقش و نگار طاقِ نسیاں ہو گئیں

اس شعر میں مضمون کا محرک بزم آرائیوں کا وہ انداز معلوم ہوتا ہے جس میں شعر کا متکلم خود شریک نہیں بلکہ محض اس کا تماشائی ہے، اور اس کے ہم نشیں یا دوست اس میں شریک بھی ہیں اور اس سے لطف اندوز بھی ہو رہے ہیں۔ دوسری صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ ان کے بعض ہم نشیں ان پُر رونق محفلوں کا ذکر کر رہے ہیں جن میں ان کو شریک ہونے کا موقع مل چکا ہے۔ اس طرح ردعمل کے طور پر متکلم اپنے حافظے کی بازیافت کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس بات کی مزید وضاحت کے لیے کہا جا سکتا ہے کہ ایک تو ہوتی ہے بزم آرائی، اور اس کے بعد رہ جاتی ہے اس کی یاد، مگر شعر کے متکلم کا موقف یہ ہے کہ وہ اپنے آپ کو ان لوگوں میں شمار کرتا ہے جنھوں نے بزم آرائیاں کیں، مگر نہ صرف یہ کہ وہ اب بزم آرائی سے محروم ہے بلکہ اب تو یاس و حرماں کا یہ عالم ہے کہ اب اس کے لیے بزم آرائیوں کی یاد بھی قصۂ پارینہ ہو کر رہ گئی ہے۔ ''ہم کو بھی'' کے الفاظ ان معنوں میں بڑے اہم ہیں کہ اگر اس کے دوستوں یا ہم نشینوں کو بزم آرائی یا اس کی رنگا رنگی یاد ہے تو شاید یہ کیفیت کبھی اس کی بھی تھی مگر اب تو وہ یاد میں بھی طاق نسیاں میں بنے ہوئے نقش و نگار کی طرح محض ان بزم آرائیوں کے صرف نشانات باقی رہ گئے ہیں، اور وہ بھی حقیقت سے کئی درجے دور، محض نسیاں کا عکس ہوتے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں غالب نے جو امیجری تخلیق کی ہے وہ اس اعتبار سے بہت اہم ہے کہ بزم آرائیوں کا عمل، پھر اس کی یاد کی تجریدی صورت اور طاق نسیاں کے محاورے کی مناسبت سے طاق میں بنے ہوئے پھول پتے یا نقش و نگار، پیکر تراشی کے ایک

تسلسل کو سامنے لاتے ہیں جس میں عمل کی تجسیم، یاد کی تجرید اور پھر طاق پر بنے نقش ونگار کی تجسیم اس طرح انسانی ذہن اور حافظے پر اُبھرنے والے نقوش کو لسانی صورت دیتی ہے کہ اس کا ہونا یا نہ ہونا ایک دوسرے میں مخلوط ہو جاتا ہے۔ غالب کے کلام میں جس طرح کبھی داغ کا مٹنا ''داغ کا سرمایہ دود تھا''، جیسا پیکر اختیار کر لیتا ہے اس بزم آرائی کی یاد طاق نسیاں ہونے کے محاورے کی شکل میں محو اور اس طاق کے نقش ونگار ہونے کی صورت میں دوسرا روپ اختیار کر لیتی ہے۔ اس شعر میں فراموش گاری کے لیے نسیاں اور نسیاں کی مناسبت سے طاق نسیاں تک پہنچنے کا عمل اور پھر طاق کی رعایت سے نقش ونگار کا تلازمہ، ایک محاورے سے طرح طرح کے مضامین کی گنجائش پیدا کر لینے کے مترادف ہو گیا ہے۔

قید میں یعقوب نے لی گو نہ یوسف کی خبر
لیکن آنکھیں روزنِ دیوارِ زنداں ہوگئیں

اس شعر کی اساس جس تلمیح پر قائم کی گئی ہے اس کے اعتبار سے یوسف کی گم گشتگی حضرت یعقوب کے لیے دائمی مفارقت کے احساس سے کسی طرح کم نہ تھی۔ اس لیے یوسف کے بازار مصر میں پہنچنے، فروخت ہونے اور کسی فریب کے نتیجے میں گرفتار ہونے کی اطلاع حضرت یعقوب تک پہنچنے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ اس لیے پہلا مصرع تلمیح ہونے کے باوجود تجاہل عارفانہ بھی ہے۔ لیکن اگر اس بات کو مان لیا جائے کہ یوسف کی گرفتاری کے عالم میں یا اس سے لاعلمی کے باعث بظاہر یعقوب نے یوسف کی خبر گیری سے لاتعلق رہنے کا انداز اختیار کیا، تاہم جس طرح اپنے بیٹے کے غم میں روتے روتے ان کی آنکھیں سفید پڑ گئی تھیں وہ سفیدی دیوار زنداں کے روزن کی سفیدی سے کچھ کم نہ تھی۔ یہاں آنکھوں کا روزن زنداں ہونا تشبیہ سے آگے بڑھ کر استعارہ کی حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ استعارے کی حیثیت سے آنکھوں کو روزن قرار دینا یا روزن کو آنکھوں کا قائم مقام بنانا، دونوں اپنی اپنی جگہ بامعنی بن جاتے ہیں۔ اس طرح شعر کا مفہوم یہ قرار پاتا ہے کہ حضرت یعقوب نے ہر چند کہ قید خانے میں یوسف کی خبر نہ لی مگر ان کی آنکھیں روزن دیوار زنداں کی طرح بے نور ہو گئیں، یا پھر یہ کہ یعقوب کی آنکھیں کثرت گریہ سے سفید پڑ جانے

کے بعد ہر منظر سے ماورا روزن کی طرح حضرت یوسف کے لیے نگراں بن گئیں۔ بینائی کا فقدان بیان کرنے کے لیے محاورہ بھی آنکھوں کا سفید پڑنا استعمال کرتے ہیں۔ اس مفہوم میں یہ اشتباہ بھی موجود ہے کہ حضرت یوسف کو دیوار زنداں کے روزن سے ہر وقت اپنے باپ کے نگراں ہونے کا احساس ہوتا رہا۔ خبر گیری کی بہترین صورت 'نگہ داشت' ہوتی ہے، اس لیے نگاہ یا آنکھ کے مضمون پر شعر کی بنیاد قائم کرنا رعایت معنوی کی ایک صورت ہے، انسان اگر بصارت کی نعمت سے محروم ہو جائے تو تمام حواس کے کارگر ہونے کے باوجود نابینا انسان کا پورا وجود ایک ایسا بند کمرہ بن جاتا ہے جس میں کوئی روزن نہ ہو۔ اس طرح دیوارِ زنداں کے روزن اور حضرت یعقوب کی شخصیت کے لیے بصارت سے محرومی میں ایک نوع کی رعایت پیدا ہو جاتی ہے۔

سب رقیبوں سے ہوں ناخوش، پر زنانِ مصر سے
ہے زلیخا خوش، کہ محوِ ماہِ کنعاں ہوگئیں

اس شعر میں غالب نے ایک رائج مفروضے کی تردید کی ہے۔ مفروضہ یہ ہے کہ رقابت ایک ایسی خلیج ہے جو دو آدمیوں یا دو رقیبوں کے مابین غیریت اور ناخوشی کی بنیاد بن جاتی ہے۔ اس لیے رقیب آپس میں ایک دوسرے سے ناخوش اور ناشاکی ہوتے ہیں، مگر محبت کی تاریخ میں زلیخا نام کی ایک ایسی خاتون عاشق بھی گذری ہے جو اپنی رقیب خواتین سے اس لیے خوش ہے کہ وہ انہماک اور یوسف کے حسن پر فریفتگی کے عالم میں ایسی مبہوت ومتحیر ہوئیں کہ انھوں نے اپنی اپنی انگلیاں کاٹ ڈالیں۔ ظاہر ہے کہ مصر کی معزز خواتین نے اپنے اس عمل سے دراصل زلیخا کے عشق اور وارفتگی کو ایک فطری ردعمل ثابت کر دیا۔ غالب کے متعدد اشعار میں کسی کلیے یا عام مفروضے کو بیان کر کے اس کی تردید یا اس کے استثناء کے طور پر ایک نئی دلیل پیش کرنے کا انداز ملتا ہے۔ ظاہر میں نظر آنے والی رقابت یا دشمنی کے اندر سے کسی ایسے نکتے کی تلاش کر لینا کہ وہ اپنے آپ میں قول محال یا تناقص کی مثال بن جائے، یہ غالب کا ایسا انفرادی طریق کار ہے، جس کی مثال مشکل سے کسی اور شاعر کے یہاں تلاش کی جا سکتی ہے۔ پہلے مصرعے میں رقیب اور دوسرے میں زلیخا، پہلے مصرعے میں ناخوش اور دوسرے مصرعے میں خوش اور اسی طرح پہلے زنان مصر اور پھر بعد میں

ماہ کنعاں، جیسے تین متوازی اور کسی نہ کسی لفظی یا معنوی رعایت سے مربوط الفاظ پورے شعر میں
مناسبت اور مراعاۃ النظیر کی صنعت کو بالکل نئے انداز میں سامنے لاتے ہیں۔

جوئے خوں آنکھوں سے بہنے دو کہ ہے شام فراق
میں یہ سمجھوں گا کہ شمعیں دو فروزاں ہوگئیں

شام فراق، چوں کہ تنہائی کے ساتھ تاریکی کا بھی پیش خیمہ ہے، اس لیے ایک تو شام کی
مناسبت سے شعری کردار کو تاریکی کا سامنا ہے اور دوسرے فراق کی مناسبت سے تنہائی کا۔ مگر یہ تو
ظاہری مظاہر ہیں، داخلی یا حسّی سطح پر کوئی بھی سہارا شعری کردار کی تسلی اور تسکین کا باعث ہوسکتا ہے،
چنانچہ اس حسّی تجربے کا اظہار رونے کی صورت میں ہورہا ہے۔ اس مخفی پس منظر کے باوجود جو کچھ
سامنے ہوتا نظر آرہا ہے وہ جوئے خوں کا آنکھوں سے بہنا ہے، اور غالب نے دراصل اس تجربے
کو موضوع شعر بنایا ہے۔ یہاں خون کے آنسوؤں کا تسلسل، شام فراق کی تاریکی اور تنہائی دونوں کا
بدل ہے، جسے غالب اپنے حسنِ بیان سے نعم البدل بنادیتے ہیں۔ دوسرے مصرعے میں ''میں یہ
سمجھوں گا'' کے الفاظ سے جو گمان کی کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ تاریکی اور تنہائی کے احساس کی
شدت کی تلافی بھی ہے اور جزوی طور پر بھلاوے کی حیثیت بھی رکھتی ہے۔ اس مصرعے میں دو
شمعوں کا فروزاں ہونا، بظاہر رونے کی تشبیہ ہے، مگر تشبیہ کی سطح سے بلند ہوکر یہ ایک ایسے
استعارے میں تبدیل ہوجاتی ہے جس کو پہلے مصرعے میں اظہار حقیقت کے طور پر اور دوسرے
مصرعے میں استعاراتی پیکر کی صورت میں مجسم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس طرح رونے کے
عمل میں آنسو کے بہنے، جوئے خوں کی شکل میں مسلسل رنگین نظر آنے، اور پھر اس عمل کو فروزاں
شمعوں کی صورت میں دکھانے، جیسے تین مدارج سامنے آگئے ہیں۔ جوئے خوں کے تسلسل میں
ارتعاش کی جو کیفیت ہوتی ہے وہ شمع کی لو کے ارتعاش سے مماثل ہونے کے سبب استعارے میں
ایک الگ بصری پہلو کا اضافہ کرتی ہے۔ استعارے کی بنیاد پر کبھی پیکر اور کبھی تمثیل کو جیسی شعری
صنعت کو مرتب صناعی میں تبدیل کردیتی ہے۔ اس کی عمدہ مثال کے طور پر غالب کے اس شعری
طریق کار کو دیکھا جاسکتا ہے۔ مزید برآں یہ کہ یہ پورا شعر زاویہ بدل کر دیکھنے سے ایک دوسری

طرح کی تمثیل کی حیثیت بھی اختیار کرلیتا ہے، جس کے مطابق پہلے مصرعے میں دعویٰ پیش کرنے
اور دوسرے میں دلیل دینے کی تکنیک اختیار کی گئی ہے۔ یہ اسی شعری طریق کار کا نتیجہ ہے کہ
دونوں مصرعے اعلیٰ درجے کی امیجری میں تبدیل ہوگئے ہیں۔ سامنے کے موضوع کو پیکر کی ندرت
اور استعارے کی انفرادیت کے ذریعے کیوں کرفن کاری کا عمدہ نمونہ بنایا جاسکتا ہے، زیر بحث شعر
اس کا بہترین نمونہ ہے۔

میں چمن میں کیا گیا، گویا دبستاں کھل گیا
بلبلیں سن کر مرے نالے غزل خواں ہوگئیں

اس شعر کی تشریح میں عام شارحین نے بلبلوں کی غزل خوانی کو مرکزی اہمیت تو دی ہے
لیکن شعر کے متکلم اور بلبلوں کے درمیان اس قدر مشترک کو نظر انداز کیا ہے جس کی وجہ سے بلبلوں
کو اس نالے کی آواز میں اپنے دل کی داستان سے مماثلت کا احساس ہوا اور وہ نالہ وزاری کی آواز
سن کر اس کی لَے میں لَے ملانے لگیں۔ تاہم اس صورت میں غزل خواں ہونے کی بات وضاحت
طلب رہتی ہے۔ اس کی مناسب توجیہہ یہ ہوسکتی ہے کہ میری غزل خوانی چوں کہ میرے نالۂ
موزوں سے کم نہ تھی اس لیے میری غزل خوانی کی آواز نے چمن میں بلبلوں کو اس کی نقل کرنے اور
اجتماعی طور پر ایک ساتھ بہ آواز بلند غزل خوانی کرنے کی ترغیب دی۔ شاعر کے نالے کا باعث
اپنے محبوب سے ملنے کی تمنا یا اس کی جدائی کا غم ہے اور چوں کہ بلبلیں چمن میں اپنے محبوب کی
محبت کے تجربے اور نتائج سے میری ہی طرح دوچار ہیں، اس لیے ان کو اپنے جذبات کے اظہار
کے لیے میری نقالی کی صورت میں گویا زبان مل گئی ہے۔ بلبل کی زمزمہ خوانی عام طور پر خوش لحن
آوازوں کو سن کر روبہ عمل آتی ہے۔ اگر بلبل کوئی حسین آواز نہ سنے تو تواتر سے زمزمہ خوانی کا انداز
ان کے یہاں عمداً پیدا نہیں ہوتا۔ پہلے مصرعے میں اسی بات کی طرف اشارہ ہے کہ جب تک میں
چمن میں نہ گیا تھا وہاں غزل خوانی کا یہ انداز نہیں پیدا ہوا تھا، اور جب میں اپنے نالہ وفریاد کے
ساتھ وہاں پہنچا تو بلبلوں نے ایک ساتھ میری نقل میں غزل خوانی شروع کردی۔ اس وضاحت
سے شعر کے دو نکات اہمیت اختیار کرلیتے ہیں۔ ایک تو میرے نالے کو اپنے دل کی آواز سمجھ کے

بلبلوں کا ان کو دہرانا اور دوسرا نکتہ یہ کہ اس طور پر اجتماعی انداز میں بہ آواز بلند غزل خوانی کرنا کہ چمن میں گویا مکتب کا وہ ماحول بن جائے جہاں بچے اپنا آموختہ بہ آواز بلند یاد کرتے ہیں۔ یہ بات پہلے عرض کی جا چکی ہے کہ چوں کہ متکلم کی غزل خوانی کی بنیاد آہ وزاری اور نالہ وفریاد پر قائم ہے اس لیے غزل خوانی کا جواب بلبلوں نے اجتماعی غزل خوانی کی صورت میں دیا اور چمن کو دبستاں کے ماحول میں تبدیل کر دیا۔ زیادہ تر شارحین نے دبستاں کے اس ماحول کو نظر انداز کیا ہے جس میں استاد بچوں کو سبق بہ آواز بلند پڑھاتا ہے اور بچے استاد کی نقل کرتے ہوئے اس کو بلند آواز میں دہراتے ہیں۔ اس طرح غالب نے یہ نکتہ بھی ظاہر کیا ہے کہ میں نے چمن میں جا کر بلبلوں کے لیے گویا استاد کا کردار ادا کیا اور بلبلوں کو نالہ وفریاد کا سلیقہ مندانہ، موزوں یا غزل خوانی سے مماثل انداز بھی دراصل میں نے سکھایا۔ اس لیے شعر میں تعلّی کا انداز بہت نمایاں ہو گیا ہے۔

وہ نگاہیں کیوں ہوئی جاتی ہیں یارب، دل کے پار
جو مری کوتاہیٔ قسمت سے مژگاں ہو گئیں

اس شعر کی وضاحت کرتے ہوئے شارحین نے بالعموم محبوب کا نظر بھر کر نہ دیکھنا یا آنکھیں چار نہ کرنا، مراد لیا ہے، لیکن اگر شعر کے ابتدائی لفظ ''وہ نگاہیں'' پر ارتکاز رکھا جائے تو پتا چلتا ہے کہ شعر کے مضمون کا تعلق بھی دیکھنے کے انداز سے زیادہ ان نگاہوں سے ہے جن کا آنکھوں سے نکل کر مجھ تک پہنچنا اس لیے مشتبہ ہے کہ میری قسمت کی نارسائی نے نگاہوں کی رسائی کو اس حد تک محدود کر دیا ہے کہ نگاہیں مژگاں میں تبدیل ہو کر رہ گئی ہیں۔ غالب نے اپنے بعض دوسرے اشعار میں بھی نگاہ اور مژگاں، نگاہ اور نگہ اور خورشید اور خور جیسی لفظی تخفیف، تبدیلی یا اضافہ کو معنی اور کیفیت میں اضافہ یا تخفیف کا وسیلہ بنایا ہے۔ اس فنی طریق کار کی نمائندہ مثال اس شعر میں ملتی ہے:

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہہ جو بہ ظاہر نگاہ سے کم ہے

یہاں نگاہ کی لفظی وصوتی طوالت کی لفظی تخفیف سے ایسا تاثر قائم کیا گیا ہے جس کے

باعث نگہ کا نگاہ سے کم ہونا اور تغافل اور معمولی توجہ کی مقدار کی نشان دہی پایۂ ثبوت کو پہنچ جاتی ہے۔ یہ انداز زیر بحث شعر میں اس طرح ملاحظہ کیا جا سکتا ہے کہ یہاں محبوب کی کوتاہ نگاہی کو اپنی کوتاہ قسمت کا نتیجہ بتایا گیا ہے۔ چوں کہ نگاہ کی پہنچ دور تک ہوتی ہے اس لیے اس کا دل کے پار ہو جانا سمجھ میں آتا ہے، مگر اس شعر میں محبوب کی طرف سے پوری کھلی ہوئی آنکھوں کے چلمن سے دیکھنے کا ذکر کیا گیا ہے، یہی وجہ ہے کہ محبوب کی نگاہوں کے بجائے اس کی پلکیں متکلم کی طرف متوجہ ہیں۔ اس لیے توقع تو یہ تھی محبوب کی پلکیں وہ رسائی حاصل نہ کر پائیں گی جو صرف نگاہوں کا حصہ ہوتی ہے۔ مگر صورت حال یہ ہے کہ نگاہیں پلکوں میں تبدیل ہو کر بھی میرے دل کے پار ہوئی جاتی ہیں۔ یعنی میرے اضطراب اور دل کی جراحت کے لیے اسی طرح کارگر ہیں جس طرح نگاہیں اپنی اصلی حالت میں ہو سکتی تھیں۔ میؔر نے بھی اس سے ملتے جلتے مضمون کو اپنے ایک شعر میں باندھا ہے۔ ؎

بڑھتی نہیں پلک سے تا ہم تلک بھی پہنچیں
پھرتی ہیں وہ نگاہیں پلکوں کے سائے سائے

مگر میؔر نے مضمون کو نگاہوں کے نارسا ہونے تک محدود رکھا ہے اور اس کے بیان میں پلکوں کے سائے سائے نگاہوں کے پھرنے کا عمدہ پیکر تخلیق کیا ہے۔ پہلے مصرعے میں پلک اور تلک کے اندرونی قافیے نے ایک معروضی جہت کو نمایاں کیا ہے۔ مگر غالب نے اس مضمون میں اپنے آپ کو شامل کر کے بالکل نئی جہت کا اضافہ کر دیا ہے۔ پھر یہ کہ غالب کے شعر کے پہلے مصرعے کے استفہام نے معنوی امکان کو ایک ایسے غیر متعین لہجے میں بدل دیا ہے کہ اس سوال کے ایک سے زیادہ جوابات کی گنجائش پیدا ہو گئی ہے۔

جاں فزا ہے بادہ، جس کے ہاتھ میں جام آ گیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رگ جاں ہو گئیں

اس شعر میں شراب کے پینے سے انسان کے جسم میں زندگی کی توانائی اور اُمنگ کے پیدا ہونے کے مضمون کو کچھ اس طرح حسّی پیکر میں تبدیل کیا گیا ہے کہ اس میں کئی حواس ایک

ساتھ شامل ہو گئے ہیں۔ رگ جاں یا شہ رگ، زندگی کی ضمانت ہوتی ہے، اس لیے اس کا کٹ جانا زندگی کی نفی یا فقدان کی علامت ہے۔ شعر میں بنیادی دعویٰ یہ کیا گیا ہے کہ "جاں فزا ہے بادہ... باقی ڈیڑھ مصرع اس دعویٰ کی دلیل ہے۔ یعنی شراب کے جاں بخش ہونے کا ثبوت چاہیے تو دیکھو کہ جس شخص کے ہاتھ میں جام پہنچ جاتا ہے، اس کے ہاتھ کی سب لکیریں رگ جاں یا شہ رگ کے مصداق بن جاتی ہیں۔ شعر کے بین السطور میں اس کے دو اسباب بھی مضمر ہیں۔ ایک تو یہ کہ جام شراب کے ہاتھ کی لکیروں سے مل جانے کے باعث اور دوسرے مرئی طور پر شراب کی سرخی کا عکس ہاتھ کی لکیروں پر پڑنے کی وجہ سے، اسی طرح ہاتھ کی لکیریں زندہ، متحرک اور رنگین بن جاتی ہیں جس طرح شراب کی تاثیر انسانی جسم کو متحرک اور توانا بنا دیتی ہے۔ 'گویا' کے لفظ کی معنویت کے بارے میں طباطبائی اور بعض شارحین نے جو یہ کہا ہے کہ ہاتھ کی لکیریں رگ جاں نہیں ہیں پھر بھی ایسا لگتا ہے کہ ان میں بھی اسی طرح خون کی گردش ہو رہی ہے جس طرح خون کی گردش، شہ رگ کا خاصہ ہے۔ اس پیکر تراشی سے اس بات کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ چوں کہ ہاتھ کی لکیریں دیکھنے میں سرخ اور خون سے لبریز معلوم ہونے لگتی ہیں اس لیے ایسا لگتا ہے گویا یہ لکیریں شہ رگ کا متبادل بن گئی ہیں۔ اب ذرا پہلے مصرعے میں جاں فزا کے لفظ کو دیکھیے اور دوسرے مصرعے میں رگ جاں کے لفظ کو، تو یہ امکان بھی پیدا ہوتا ہے کہ ہمیں یہ تو معلوم نہیں کہ شراب جاں بخش ہے یا نہیں؟ مگر ہمیں یہ ضرور دکھائی دیتا ہے کہ جب شراب کی سرخی یا رنگت کا عکس ہاتھ کی لکیروں کو رگ جاں بنا دیتا ہے تو ثابت ہوتا ہے کہ شراب یقیناً جاں بخش اور زندگی کی توانائی پیدا کرنے والی ہوتی ہے۔ ہم کائنات کی ان گنت چیزوں کی حقیقت کے اس لیے قائل ہیں کہ ہم نے ایسا اعتبار کر رکھا ہے۔ ع یاں وہی ہے جو اعتبار کیا۔ زیر بحث شعر میں شراب بھی اس لیے جاں بخش معلوم ہوتی ہے کہ اعتباری طور پر سہی، جب جام کا لمس یا عکس، ہاتھ کی لکیروں کو رگ جاں جیسا بنا سکتا ہے تو بھلا شراب کو جاں بخش کیوں نہ تسلیم کر لیا جائے۔ شعر کے دونوں مصرعوں میں ہاتھ کے لفظ کی تکرار بھی اس لیے بامعنی بن جاتی ہے کہ شعر کا مضمون ہی جام کے ہاتھ میں آنے پر قائم ہے۔ اس لیے دوسرے مصرعے میں لکیروں کے حوالے سے ہاتھ کا دوبارہ ذکر اپنا جواز آپ پیدا کر لیتا ہے۔ پھر

یہ کہ ہاتھ کی لکیریں دست شناسی کے وسیلے سے قسمت کا حال بھی بتاتی ہیں۔ اس زاویۂ نظر سے ہاتھ کی لکیروں کو رگِ جاں کہنا زندگی اور مقدر دونوں کی نشان دہی کا موجب بن جاتا ہے۔

ہم موحّد ہیں ہمارا کیش ہے ترک رسوم
ملّتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہو گئیں

اس شعر کی شرح میں طباطبائی نے ''موحد'' کے لفظ پر نہایت منطقی بحث کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

ہم موحّد ہیں، یعنی وحدت مبدا کے قائل ہیں اور اس کی ذات کو واحد سمجھتے ہیں، اور واحد وہ جس میں نہ تو اجزائے مقداری ہوں جیسے طول وعرض وغیرہ اور نہ اجزائے ترکیبی ہوں جیسے ہیولیٰ اور صورت وغیرہ اور نہ اجزائے ذہنی ہوں جیسے جنس وفعل وغیرہ۔ غرض کہ اس کا علم محض سلبیات کے ذریعے حاصل ہو۔''

لیکن اس بحث کے باوجود مسئلہ جیسا کا تیسا باقی رہتا ہے۔ موحد کے بنیادی معنی خدا کی وحدانیت کا قائل ہونے کے ہیں۔ پہلے مصرعے میں خدا کی وحدانیت کا ذکر اور دوسرے مصرعے میں ملتوں کی کثرت کا بیان، دونوں مصرعوں میں توازن بھی پیدا کرتا ہے اور وحدت و کثرت کے وحدۃ الوجودی نقطۂ نظر کی نشان دہی بھی کرتا ہے۔ اس لیے کہ یہ صوفیانہ مسلک خدا کے وجود اور اس کی وحدت کو حقیقی اور ماسوا اللہ تمام اشیاء ومظاہر کو اعتباری اور مجازی گردانتا ہے۔ اسی باعث موحد انسان کے نزدیک مسلکی گروہوں، ملتوں اور رسوم ورواج پر قائم فرقوں کی بنیاد بظاہر رسومیات مذہب پر ہوتی ہے مگر یہ بات وحدت کے تصور کے منافی ہے۔ رسومیات کو مذہب سمجھنے کے بجائے ایک موحد کا عقیدہ محض وحدانیت باری تعالیٰ پر قائم ہوتا ہے، جب کہ کبھی کبھی فروعات اور رسوم ورواج مذہب کی جگہ لے لیتے ہیں، جس کا انکار کرنا وحدانیت کی پہلی شرط ہے۔ اس لیے موحد کا بنیادی موقف رسم ورواج کی نفی اور رسم ورواج پر قائم ملت ومسلک سے انکار ہونا چاہیے۔ میرؔ نے اپنے ایک شعر میں وحدت اور کثرت کے عقدے کو اس طرح حل کرنے کی کوشش کی ہے۔

ع آگے عالم عین تھا اس کا اب عین عالم ہے وہ

اور وحدت اور کثرت کے اس کھیل میں اپنے تمام گیان کو لاحاصل بتایا ہے۔ یہاں غالب نے زیر بحث شعر میں کثرت کو رسوم اور ملتوں کی شکل میں پیش کیا ہے اور اس سے یہ شعری منطق پیدا کی ہے کہ چوں کہ وحدانیت ہمارا ایمان ہے اس لیے ایمان کے اجزاء جب تک رسوم اور ملتوں کی صورت میں تھے اس وقت تک انھیں ترک کرنا ضروری تھا اور جب یہی اجزا صفات کی طرح خدائے واحد کی یکتائی کا حصہ نظر آنے لگے تو وہ ہمارے لیے اپنے ایمان کے اجزا کی طرح قابل قبول ہو گئے۔

یوں ہی گر روتا رہا غالبؔ تو اے اہلِ جہاں
دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں

یوں تو زیر بحث غزل کے بیش تر اشعار کے مقابلے میں مقطع کا یہ شعر نسبتاً کم معنوی امکانات کا حامل ہے، لیکن 'یوں ہی گر روتا رہا'، میں جس تسلسل اور لامتناہی گریہ کا ذکر ہے، دیکھنا کے لفظ سے انتباہ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اہلِ جہاں اور بستیوں میں جو مناسبت ہے وہ خانہ اور اہل خانہ جیسی ہے۔ بیان کی وضاحت اور مضمون کی پامالی کے باوجود نظارہ کے تسلسل کے امکان نے ایک عمدہ امیجری پیدا کر دی ہے جو حسی طور پر متحرک اور اندیشوں سے بھر پور ہے۔

مجموعی طور پر غالب کی اس زیر بحث غزل میں شعوری صناعی سے احتراز اور بعض واقعات اور تلمیحات کو آفاقی حقیقتوں میں منقلب کرنے کی ہنر مندی قابل توجہ ہے۔ اس غزل سے یہ اندازہ بھی لگایا جا سکتا ہے کہ غالب کے ابتدائی زمانے کی غزلوں میں بھی مشکل پسندی کے بجائے شعری طریق کار کی ندرت زیادہ نمایاں ہے۔

ابوالکلام قاسمی اور نقدِ غالب (مجموعۂ مضامین)

غالب کے خطوط میں انکشافِ ذات

الطاف حسین حالی نے مرزا غالب کے مکاتیب کا تذکرہ کرتے ہوئے ان کی اہمیت اور انفرادیت کا ذکر اس طرح کیا ہے کہ ''مرزا کی اردو خط کتابت کا طریقہ فی الواقع سب سے نرالا ہے۔ نہ مرزا سے پہلے کسی نے خط کتابت میں یہ رنگ اختیار کیا، اور نہ اُن کے بعد کسی سے ان کی پوری پوری تقلید ہو سکی۔ انھوں نے القاب و آداب کا پُرانا اور فرسودہ طریقہ، اور بہت سی باتیں جن کو مترسلین نے لوازم نامہ نگاری میں سے قرار دے رکھا تھا، مگر در حقیقت فضول اور دوراز کار تھیں، سب اُڑا دیں۔'' ڈاکٹر آفتاب احمد خاں نے اپنے ایک مضمون

> ''غالب کے اردو خطوط میں'' الطاف حسین حالی سے قدرے مختلف موقف اختیار کیا ہے اور لکھا ہے کہ ''اردو نثر پر غالب کا سب سے بڑا احسان یہی ہے کہ انھوں نے تحریر کی زبان میں بول چال کی زبان داخل کر کے تحریر کو زندگی کے قریب تر کر دیا۔ خطوطِ غالب کی نثر میں جو بے ساختگی و بے تکلفی پائی جاتی ہے، وہ سب اس کی دین ہے۔''

حالی اور آفتاب احمد خاں کے علاوہ بھی متعدد تنقید نگاروں نے غالب کی اردو مکتوب نگاری کی ایسی بہت سی خوبیوں کا ذکر کیا ہے جن کا تعلق یا تو غالب کی نثر سے ہے یا اسلوب سے یا غیر رسمی طرزِ مکاتبت سے یا پھر غالب کے خطوط کے حوالے سے ان کی شخصیت اور شاعری کی تفہیم

کی کوشش سے۔لیکن یہ سوال ہنوز تشنۂ جواب رہ جاتا ہے کہ ان خطوط کی زبان و بیان اور ان سے اخذ کیے جانے والے سوانحی مواد کے پیچھے جو انسانی وجود اپنا اظہار کر رہا ہے اس کی نوعیت کیا ہے؟ اور آیا یہ انسانی وجود کی اُسی شاعرانہ یا مفکرانہ شخصیت کا ضمیمہ ہے جو ایک فلسفی، ایک مفکّر یا ایک عظیم شاعر کی حیثیت سے اپنی غزلوں اور قصیدوں میں جلوہ گر ہوا ہے؟ انتظار حسین نے اس ضمن میں غالب کو ان کی نثر کے پس منظر میں ایک حقیقت نگار ادیب ثابت کرنے کی کوشش کی ہے اور کچھ اور : چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے، کی تعبیر کرتے ہوئے لکھا ہے'' کہ اس کا مطلب بالعموم یہ سمجھا گیا ہے کہ غالب شعر کے میدان میں کسی ایسی فارم کے متلاشی تھے جہاں انھیں بیان کی وسعت میسّر آسکتی۔'' وہ اس بات کی مزید وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''مگر اردو شاعری میں خالی غزل تو نہیں تھی، اور اصناف بھی تھیں۔ غالب نے ان اصناف کو کیوں نہیں آزمایا؟ مثنوی لکھتے اور میر حسن بن جاتے، رزمیہ لکھتے اور فردوسی بن جاتے۔اصل میں غالب کو جو تجربہ پریشان کر رہا تھا وہ اپنے بیان کے لیے وسعت، شاعری میں نہیں کہیں اور مانگ رہا تھا۔ وہ تجربہ اپنے اظہار کے لیے کسی شعری صنف کا نہیں بلکہ نثری صنف کا متقاضی تھا۔''

تاہم انتظار حسین بھی غالب کی ایک وجودی ضرورت کی طرف اشارہ کرنے کے باوجود اُس ذات کو زیر بحث نہیں لاتے جو خطوط میں اپنے آپ کو دریافت کیے جانے کے اشارے اور امکانات چھپائے بیٹھا ہے۔اس سلسلے میں جو نکتہ غور طلب ہے وہ دراصل غالب کی 'شخصیت' اور 'ذات' کو الگ الگ زاویے سے دیکھنے کی ضرورت سے تعلق رکھتا ہے۔ ہماری کلاسیکی شاعری کی روایت ہو یا اس روایت کے پیچھے تصوّف تعقل یا تہذیبی تسلسل کا سرمایہ، شاعرانہ اور سماجی اظہار کے ان تمام اسالیب میں چوں کہ کلاسیکی اقدار کو بنیادی حیثیت حاصل ہے، اس لیے یہ سارے اسالیب فرد کے بجائے سماج، انفرادیت کے بجائے اجتماعیت اور ذات کے بجائے شخصیت کے شعوری یا غیر شعوری اظہار ہی کے دوسرے نام ہیں۔اس لیے اگر ہم یہ سمجھ لیں کہ شاعری میں شخصیت کا اظہار درحقیقت اس Persona کا اظہار ہوا کرتا ہے جو علم، ماحول اور تربیت کا زائیدہ ہوتا ہے، اور اگر

ابوالکلام قاسمی اور نقدِ غالب (مجموعۂ مضامین)

اس شخصیت یا پرسونا کو تقلیدی، مصنوعی یا نسبتاً زیادہ وسیع معنوں میں اکتسابی شخصیت سے بھی موسوم کیا جائے تو کوئی غلط بات نہ ہوگی۔ یہ اکتسابی شخصیت انسانی وجود کے نجی اور ذاتی رجحانات سے جس قدر متصادم ہوتی ہے کم و بیش اس قدر ناگزیر بھی کہی جاسکتی ہے۔شاید یہی وجہ ہے کہ وجودیت پسند مفکّرین کے خیالات میں یہ بات یکساں طور پر تسلیم شدہ ہے کہ وجودی اقدار کی بنیاد فرد کے نجی رجحان، آزادیٔ انتخاب، خود مختاری اور عمل کی آزادی پر استوار ہوتی ہے۔مرزا غالب کو چوں کہ بس ایک ایسی شخصیت کے طور پر دیکھنے اور سمجھنے کی طرف پوری توجہ صرف کی گئی ہے جن کی عظمت اور قدر و منزلت کا بنیادی محور ان کی غزلیہ شاعری ہے، اس لیے ان کے خطوط میں جس انسانی وجود کا اظہار ملتا ہے اس کو بھی شاعر غالب کی توسیع کے علاوہ کوئی اور نام نہیں دیا گیا۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے شاعری کے ساتھ شاعر کی ذات کے رشتے کی بات کرتے ہوئے جو بات کہی تھی کہ'' شاعری شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ اس سے گریز یا فرار ہے۔'' تو اس سے ایلیٹ کی مراد سوائے اس کے اور کچھ نہ تھی کہ شاعر اپنے اظہار میں تخصیص سے تعمیم کی طرف اور ذات سے غیر ذات کی طرف جس نوع کا سفر کرتا ہے وہ اُسے ایک قسم کے ارتفاع یا ماورائیت سے دوچار کر دیتا ہے۔ غالب کے خطوط کو نظر انداز کر کے اگر صرف ان کی شاعری کے حوالے سے غالب کو سمجھنے کی کوشش کی جائے تو شاعر کی حیثیت سے ان کی عظمت و کمال کے اعتراف کے باوجود اس طرح کے سوالات کی گنجائش باقی رہ جاتی ہے، جس طرح کے سوالات محمد حسن عسکری، سلیم احمد یا آفتاب احمد خاں نے قائم کیے ہیں۔عسکری نے غالب کی غزلوں میں جذبے کے مقابلے میں تعقل پسندی پر سوالیہ نشان قائم کرتے ہوئے غالب کی شاعری میں تعقل کو اس طرح حاوی بتایا ہے کہ جس کے بوجھ تلے احساس اور جذبے کی نمود یا تو ہو ہی نہیں پاتی یا پھر ثانوی درجے کی چیز بن کر رہ جاتی ہے۔سلیم احمد نے یوں تو غالب کو ۱۸۵۷ء کے آس پاس ہند اسلامی تہذیب کی شکست و ریخت کا بہترین نمائندہ قرار دیا ہے، لیکن ان کی فکری اور دانش ورانہ شخصیت کو میر تقی میر کی شاعری میں ظاہر ہونے والے مکمل انسان کے مقابلے میں کم تر ثابت کیا ہے، اور آفتاب احمد خاں یا ان جیسے بعض اور نقادوں نے غالب کی شاعری میں خود پسندی، انانیت، خود مرکزیت اور نرگسیت جیسے پہلوؤں کو نمایاں کر کے

پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ تمام تنقیدی رویّے غالب کی اُس شخصیت کے مطالعہ کا نتیجہ ہیں جو اُن کی شاعری میں ظاہر ہوئی ہے۔ یہاں غالب کے حوالے سے شخصیت کے شاعرانہ اظہار پر یوں تو سخن گسترانہ باتوں کی خاصی گنجائش ہے۔ مگر چوں کہ یہاں اس کا محل نہیں، اس لیے متذکرہ تنقیدی آراء سے صرف یہ اندازہ ضرور لگایا جاسکتا ہے کہ غالب کی شاعری کے مقابلے میں ان کے خطوط کا معاملہ خاصا مختلف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ خطوط کے معاملے میں، اگر ان کی شاعرانہ شخصیت کو الگ رکھ کر بات کی جائے اور شخصیت اور ذات کے فرق کو ملحوظ خاطر رکھا جائے، تو خطوط میں غالب کے اظہار کی نوعیت کو زیادہ بہتر طور پر سمجھا جاسکتا ہے۔

غالب کے خطوط میں بعض بیانات ایسے بھی ملتے ہیں جن سے غالب کے شعری اظہار کی تصدیق یا تردید ہوتی ہے۔ مگر جس طرح شاعری میں اکتسابی شخصیت اپنا اظہار کرتے ہوئے پورے طور پر ذاتی اظہار سے دست بردار نہیں ہوسکتی اسی طرح خطوط میں ذاتی اظہار تہذیبی شخصیت کو یکسر مسترد نہیں کرسکتا۔ یہی وجہ ہے کہ اس ضمن میں جو شواہد زیر بحث آئیں گے، وہ غالب رجحان کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ثانوی سطح پر یا زیریں لہروں کے طور پر کارفرما رجحان کی یکسر نفی نہیں کرتے۔ خطوط، چوں کہ اپنے محرک اور مقصد کے اعتبار سے ذاتی اور نجی اظہار سے عبارت ہوتے ہیں، اس لیے ان میں مکتوب الیہ کی مناسبت سے انسانی رشتے کی بے لوث اور غیر مصنوع صورتیں بغیر کسی شعوری کاوش کے بھی نمایاں ہوتی رہتی ہیں۔ یہاں مولانا ابوالکلام آزاد یا نیاز فتح پوری جیسے دانش وروں کے خطوط خارج از بحث قرار دیے جاسکتے ہیں کہ ان کے خطوط میں انشا پردازی اور تخلیقی اظہار کو محض مکتوب نگاری کا نام دے دیا گیا ہے۔ اسی لیے ان خطوط میں شخصیت اپنے اظہار کا شعوری پیرایہ اختیار کرتی نظر آتی ہے، ذاتی اظہار کا نعم البدل نہیں بن پاتی۔ غالب کے خطوط چوں کہ اوّل و آخر صنفِ مکتوب نگاری کا بہترین نمونہ ہیں اس لیے اگر ان کی شاعری کی طرح خطوط میں بھی ہم شاعر غالب کو ڈھونڈھنے کی کوشش کریں تو شاید ہمیں زیادہ کامیابی حاصل نہ ہو۔ وہ غالب، جو اپنی غزلیہ شاعری میں مفکر، دانشور، انانیت پسند اور خود پرست نظر آتا ہے، اپنے خطوط میں عرفانِ ذات خود احتسابی اور قسمت کی ستم ظریفی کا ایسا معترف دکھائی دیتا ہے جس کے یہاں

دور دور تک تصنّع، تکلّف اور ریاکاری کا نام تک نہیں ملتا۔ وہ چودھری عبدالغفور سرور کو لکھتے ہیں:

’’پہلے کچھ باتیں، کہ بادی النظر میں خارج از مبحث معلوم ہوں گی لکھی جاتی ہیں، میں پانچ برس کا تھا کہ میرا باپ مرا، نو برس کا تھا کہ چچا مرا...... بعد ایک زمانے کے بادشاہ دہلی نے پچاس روپے مہینہ مقرر کیا، ان کے ولی عہد نے چار سو روپے سال۔ ولی عہد اس تقرر کے دو برس کے بعد مر گئے۔ واجد علی شاہ، بادشاہِ اودھ کی سرکار سے بہ صلۂ مدح گستری پانچ سو روپے سال مقرر ہوئے۔ وہ بھی دو برس سے زیادہ نہ جیے۔ یعنی اگرچہ اب تک جیتے ہیں، مگر سلطنت جاتی رہی اور تباہی سلطنت دو ہی برس میں ہوئی۔ دلّی کی سلطنت کچھ سخت جان تھی۔ سات برس کو روٹی دے کر بگڑی......

ایسے طالعِ مربی کش اور محسن سوز کہاں پیدا ہوتے ہیں۔ اب ’میں‘ جو والیِ دکن کی طرف رجوع کروں، یاد رہے کہ متوسط یا مر جائے گا یا معزول ہو جائے گا، اور اگر یہ دونوں امر واقع نہ ہوئے تو کوشش اس کی ضائع جائے گی اور والیِ شہر مجھ کو کچھ نہ دے گا، اور احیاناً اگر ان نے سلوک کیا تو ریاست خاک میں مل جائے گی۔‘‘

اس خط میں طنز اور استہزا کا جو شائبہ ملتا ہے وہ کسی اور کے بارے میں لکھا جاتا تو اسے یقیناً طنز تمسخر اور استہزا کا نام دیا جاسکتا تھا، مگر جب کوئی شخص اپنی شومیِ قسمت کو احتسابِ ذات بنا دے تو وہ نہ تو طنز باقی رہ جاتا ہے اور نہ تمسخر۔ ان الفاظ میں تلخی ہے اور یہ تلخی نتیجہ ہے مسلسل ناکامی اور پسپائی کا۔ غالب کے بارے میں یہ بات بار بار کہی گئی ہے کہ وہ اپنے آپ کو فاصلے سے دیکھنے اور اپنا تمسخر آپ اُڑانے کا فن جانتے ہیں۔ خود غالب نے بھی اپنے ایک خط میں لکھا ہے کہ ’’میں نے اپنے آپ کو اپنا غیر سمجھ رکھا ہے۔ سوال یہ ہے کہ خود کو معروضی فاصلے سے دیکھنے اور اپنے آپ کو اپنا غیر تصوّر کر لینے کا عمل کیوں کر ظہور میں آتا ہے؟ ظاہر ہے کہ یہ ان لوگوں کے بس کی بات نہیں جو اپنی شخصیت کو اپنے وجود پر ایک ملمع کی صورت چڑھائے اور اپنے اصلی چہرے پر مکھوٹا لگائے رکھتے ہیں۔ خطوط میں غالب کا یہ اسلوب و انداز کسی شعوری عبارت آرائی کا نتیجہ نہیں۔ یہ ذات

کے نہاں خانے میں غوطہ زن ہونے اور احساس یا جذبے کی لَے پر اپنے اظہار کے آہنگ کو استوار کرنے کا ثبوت ہے۔ یہاں متن ہی مافی الضمیر ہے اور مافی الضمیر ہی متن۔ یہ وہ اسلوب ہے جسے اسلوبیات سے متعلق خواہ کسی بھی اصطلاح کا نام دے دیا جائے مگر اپنی اصل کے اعتبار سے خطوط میں غالب کی وہ ذات بے نقاب ہوئی ہے جس پر شخصیت اپنا پَرتو ڈالنے میں کامیاب نہیں ہوسکی۔ وہ شخصیت جوان کی شاعری میں اُن تہذیبی اور دانش ورانہ شرائط کے ساتھ اپنا اظہار کرتی ہے جو نفسیاتی نقطۂ نظر سے فطری کم اور اکتسابی زیادہ ہے۔

میر سرفراز حسین کے نام ایک خط میں غالب نے اپنی تنہائی اور اداسی کی شدت کا بیان ان الفاظ میں کیا ہے:

''وہی بالا خانہ ہے اور وہی میں ہوں۔ سیڑھیوں پر نظر ہے کہ وہ میر مہدی آئے، وہ میر سرفراز حسین آئے، وہ یوسف مرزا آئے، وہ میرن آئے، وہ یوسف علی خاں آئے، مرے ہوؤں کا نام نہیں لیتا۔ بچھڑے ہوؤں میں سے کچھ گنے نہیں۔ اللہ اللہ، ہزاروں کا میں ماتم دار ہوں، میں مروں گا تو مجھ کو کون روئے گا۔''

ان کے ہی نام دوسرے خط میں لکھتے ہیں:

''میرا حال سوائے میرے خدا اور خداوند کے کوئی نہیں جانتا۔ آدمی کثرتِ غم سے سودائی ہو جاتے ہیں۔ عقل جاتی رہتی ہے۔ اگر اس ہجومِ غم میں میری قوتِ متفکرہ میں فرق آ گیا ہو تو کیا عجب ہے۔ بلکہ اس کا باور نہ کرنا غضب ہے۔ پوچھو کہ کیا غم ہے؟ غمِ مرگ غمِ فراق، غمِ موت۔ غمِ مرگ میں قلعۂ نامبارک سے قطع نظر کر کے اہلِ شہر کو گنتا ہوں۔''

غم واندوہ کیوں کر اپنا آہنگ آپ بنا لیتے ہیں اس کی مثالیں غالب کے خطوط میں جگہ جگہ ملتی ہیں:

''ہمیشہ ایک فکر برابر چلی جاتی ہے۔ آدمی ہوں دیو نہیں، بھوت نہیں۔ ان رنجوں کا تحمل کیوں کر کروں؟ بڑھاپا ضعف قویٰ۔ اب مجھے دیکھو تو جانو کہ میرا کیا رنگ

ہے۔ شاید دو چار گھڑی بیٹھتا ہوں، ورنہ پڑا رہتا ہوں، گویا صاحبِ فراش ہوں۔ نہ کہیں جانے کا ٹھکانا، نہ کوئی میرے پاس آنے والا۔ وہ عرق جو بقدر حالت بنائے رکھتا تھا اب میسّر نہیں۔ سب سے بڑھ کر آمد آمد گورنمنٹ کا ہنگامہ ہے۔ دربار میں جاتا تھا، خلعتِ فاخرہ پاتا تھا۔ وہ صورت اب نظر نہیں آتی۔ نہ مقبول ہوں نہ مردود ہوں، نہ بے گناہ ہوں نہ گنہ گار ہوں۔ نہ مخبر نہ مفسد، بھلا تم ہی کہو کہ اگر یہاں دربار ہوا اور میں بلایا جاؤں تو نذر کہاں سے لاؤں۔''

مختلف خطوط کے محولہ بالا اقتباسات میں تشکیک اور عدم تیقّن کی جو کیفیت ملتی ہے وہ بھی وجودی صورتِ حال کا ایسا نقشہ پیش کرتی ہے جس میں نہ تو غالب کی شاعری جیسی ادعائیت ملتی ہے اور نہ سماجی اور معاشرتی حوالوں سے مربوط شخصیت جیسی قطعیت۔ مغرب کی حد سے بڑھی ہوئی عقلیت پسندی نے ہر چند کہ عقلیت کا رشتہ فطرت پرستی سے بھی جوڑنے کی کوشش کی تھی، مگر حقیقت یہ ہے کہ عقلیت نے سب سے پہلے انسان اور کائنات کے درمیان عدم مطابقت یا تضاد کی صورت پیدا کی۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ عقلیت اور دانش وری کی بنیاد پر نشوونما پانے والی شخصیت ایک ایسی اوڑھی ہوئی شخصیت بن گئی جس نے انسان کو پہلے ذاتی تجربے سے اور پھر اپنے آپ سے بے گانہ سا کر دیا۔ غالب کے خطوط میں جس طرح کی عدم قطعیت ملتی ہے وہ ان کی افتادِ طبع کا حصہ بھی ہے اور اکتسابی قسم کی شخصیت کے تصنّع سے بھی کوئی علاقہ نہیں رکھتی۔ وہ مرزا ہرگوپال تفتہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں کہ:

''مجھ کو دیکھو کہ نہ آزاد ہوں نہ مقیّد، نہ رنجور ہوں نہ تندرست، نہ خوش ہوں نہ ناخوش، نہ مردہ ہوں نہ زندہ۔ جیے جاتا ہوں، باتیں کیے جاتا ہوں، روٹی روز کھاتا ہوں، شراب گاہ گاہ پیے جاتا ہوں۔ جب موت آئے گی مر رہوں گا۔ نہ شکر ہے نہ شکایت ہے۔ جو تقریر ہے بر سبیلِ حکایت ہے۔''

ان جملوں میں جو سادگی ہے وہ اظہارِ ذات کی اُس کیفیت کا اظہار کرتی ہے جس میں غالب کی شاعری کی طرح ذات اور شخصیت کے باہم متصادم ہونے کا انداز نہیں ملتا یہاں صورتِ

حال قدرے مختلف ہے۔ غالب کی غزلوں میں ایک دانش ورانہ اور انانیت پسند شخصیت غالب کی ذات یا Self پر اس طرح غالب اور حاوی ہونے کی کوشش کرتی ہے کہ شاعر کی ذات باوجود کوشش کے محض شاعرانہ شخصیت سے مزاحم اور متصادم ہونے کا احساس دلا پاتی ہے، اپنے آپ کو نمایاں نہیں کر پاتی۔ جب کہ غزلیہ شاعری کے برخلاف ان کے خطوط میں ذات کا اظہار بے تصنّع اور سادہ اسلوب میں کچھ اس طرح ہوتا ہے کہ کہیں عقلی تاویلات، یا اپنی کمزوریوں کے لیے جواز فراہم کرنے کا شبہ تک نہیں ہوتا۔

علاءالدین احمد خاں علائی کے نام ایک خط میں اعتراف ملاحظہ کیجیے:

''گورمنٹ کا بھاٹ تھا، بھٹی کرتا تھا، خلعت پاتا تھا۔ خلعت موقوف، بھٹئی ترک، نہ غزل نہ مدح۔ ہزل و ہجو میرا آئین نہیں۔ پھر کیوں لکھوں، کیا لکھوں؟ بوڑھے پہلوان کے سے پیچ بتانے کو رہ گیا ہوں۔ اکثر اطراف وجوانب سے اشعار آجاتے ہیں، اصلاح پا جاتے ہیں۔ باور کرنا مطابق واقع سمجھنا۔''

بعض نوابین کے نام غالب نے جو خطوط لکھے، ان میں دستِ طلب دراز کرنے اور اپنی ضرورت کا بے تکلف اظہار کرنے کا مضمون کثرت سے ملتا ہے۔ اس قسم کے خطوط کو اگر مدمّغ غالب کی شخصیت کے پس منظر میں دیکھا جائے تو ان پر حیرت ہوتی ہے، مگر جب غالب کو ایک انسان بلکہ ضرورت مند اور مفلوک الحال انسان مان کر اسے انسانی سطح پر دیکھنے کی کوشش کی جائے گی تو نواب کلب علی خاں بہادر کے نام لکھا ہوا یہ خط بھی حیرت انگیز یا تعجب خیز نہیں سمجھا جائے گا:

''پیرومرشد! حضرت فردوس مکانی کا دستور تھا کہ جب میں قصیدہ بھیجتا، اس کی رسید میں خطِ تحسین و آفرین کا بھیجا جاتا۔ شرم آتی ہے کہتے ہوئے، مگر کہے بغیر بنتی نہیں۔ دوسو پچاس کی ہنڈوی اس خط میں ملفوف ہوا کرتی تھی۔ دو قصیدے مدحیہ میرے دیوان، فارسی میں مرقوم اور وہ دیوان حضرت کے کتاب خانے میں موجود ہے۔ خطوں کی تصدیق از روئے دفتر ہو سکتی ہے۔ یہ رسم بُری نہیں ہے، اگر جاری رہے تو بہتر ہے۔''

اور ان کے ہی نام ایک دوسرے خط میں یہ انسانی سطح اتنی جگر سوز اور دل گداز ہو گئی ہے کہ اس کے لیے تو اظہارِ ذات کا عنوان بھی تحصیل حاصل اور اصطلاحوں کا غیر ضروری سہارا لینے کے مترادف ہو گیا ہے:

''آج شہر میں شہرت ہے کہ حضرت امیرالمومنین نے مفتی صدرالدین مرحوم کی زوجہ کو پانسو روپے مفتی جی کی تجہیز و تکفین کے واسطے رام پور سے بھیجے ہیں۔ فقیر کو بھی توقع پڑی کہ میرا مردہ بے گور و کفن نہ رہے گا۔''

غالب کے خطوط میں موت کا خوف اور اس خوف پر قابو پانے کی کوشش خاص نمایاں ہے۔ جب کہ خطوط کے برخلاف غزلوں میں موت کو عموماً صوفیانہ مراحل میں سے ایک مرحلے کے طور پر قبول کیا گیا ہے، نفسیاتی مسئلہ نہیں بنایا گیا۔ وہاں موت کو بھی قطرے کے دریا میں مل کر دریا بن جانے اور اس طرح

ع کام اچھا ہے وہی جس کا مآل اچھا ہے

کہہ کر وحدۃ الوجودی رویّے کا ثبوت دیا گیا ہے، یا پھر بعض اشعار میں موت کے ساتھ تمسخر اور ٹھٹھول کا انداز روا رکھا گیا ہے۔ مگر غزلوں سے صرف نظر کر کے اگر خطوط میں موت کی طرف غالب کے رویّے کا تجزیہ کیجیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ یہاں موت کا خوف غالب کا ایسا نفسیاتی مسئلہ بن گیا ہے جو ہر وقت ان پر مسلّط ہونے کا احساس دلاتا ہے، خوف زدہ رکھتا ہے اور حفظ ماتقدم کے طور پر بالکل ایک سیدھے سچے بندۂ مومن کی طرح پر اپنے عقیدے کا اعتراف اور توشۂ آخرت کی فراہمی کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ یہ انسان کی وجودی ضرورت کا ایسا اظہار ہے جس کے سامنے تمام دنیاوی سہارے بے معنی ہو کر رہ جاتے ہیں اور ذات اپنے گرد قائم شخصیت کے حصار کے مصنوعی تصور کو توڑنے پر آمادہ نظر آتی ہے۔ نواب کلب علی خاں بہادر کے نام ایک اور خط میں غالب اعترافِ گناہ کے ساتھ اپنے عقیدے کا واضح اظہار بھی کرتے ہیں اور اس طرح اکتسابی شخصیت کے مصنوعی حصار سے باہر نکل آتے ہیں:

''اگرچہ فاسق و فاجر ہوں مگر وحدانیت خدا اور نبوتِ خاتم الانبیاء کا بہ دل معتقد اور بہ

زبان معترف ہوں۔ خدااور رسول کی قسم جھوٹ نہ کھاؤں گا۔''

اس مضمون کو زیادہ وضاحت اور صراحت کے ساتھ نواب علاء الدین خاں علائی کے نام ایک خط میں بیان کیا گیا ہے۔ اس خط میں عقیدہ اور ایمان، ایمان باللسان کی سرحدوں سے آگے بڑھ کر تصدیق بالجنان کی منزل میں داخل ہوگئی ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو اپنے آپ کو دوزخ میں ڈالے جانے کے اندیشے کو غالب خوفِ عذاب سے ماورا ہو کر راضی بہ رضا ہونے کا ثبوت نہ بنا پاتے جس کی غیر معمولی مثال اس خط کے آخری جملوں میں ملتی ہے:

''موحد خالص اور مومنِ کامل ہوں۔ زبان سے **لا الٰہ الا اللّٰہ** اور دل میں **لا موجود الا اللّٰہ، لا موثر فی الوجود الا اللّٰہ**، سمجھے ہوئے ہوں۔ انبیا سب واجب التعظیم اور اپنے اپنے وقت میں سب مفترض الطاعت تھے۔ محمد علیہ السلام پر نبوت ختم ہوئی۔ یہ خاتم المرسلین اور رحمتہ اللعالمین ہیں۔ مقطع نبوت کا مطلع امامت، اور امامت نہ اجماعی بلکہ من اللہ ہے۔ اور امام من اللہ علی علیہ السلام ہیں۔ ثم حسن، ثم حسین۔ اسی طرح تا مہدی۔ ہاں اتنی بات اور ہے کہ اباحت اور زندقہ کو مردود اور شراب کو حرام اور اپنے کو عاصی سمجھتا ہوں۔ اگر مجھ کو دوزخ میں ڈالیں گے تو میرا جلانا مقصود نہ ہوگا، بلکہ میں دوزخ کا ایندھن ہوں گا اور دوزخ کی آنچ کو تیز کروں گا، تاکہ مشرکین اور منکرین نبوت مصطفوی و امامت مرتضوی اس میں جلیں۔''

ان مذہبی بیانات اور اعتراضات میں مذہب کی طرف غالب نے جس رویے کا اظہار کیا ہے اس کا عشر عشیر بھی ان کی شاعری میں نہیں ملتا۔ تصوف کے حوالے سے وحدۃ الوجودی فکر ضرور ملتی ہے مگر اس پر شاعر کی اکتسابی شخصیت کی چھاپ اتنی گہری ہے کہ یہ فکر کبھی ذاتی اعتراف کی حدوں میں داخل نہیں ہو پاتی اور ان کی معاصر دانش ورانہ یا متصوفانہ سرگرمیوں کا حصہ معلوم ہوتی ہے۔ کہیں کہیں

ع اس کی اُمّت میں ہوں میں میرے رہیں کیوں کام بند

یا پھر

ع مصروفِ حق ہوں بندگی بوتراب میں

جیسے مصرعے اور شعر بھی ملتے ہیں مگر اس طرح کے معدودے چند مضامین خیال بندی اور نکتہ آفرینی کی آمیزش سے شعری اسلوب کے تنوع میں اضافہ تو کرتے ہیں، ذاتی اظہار کا بدل نہیں بن پاتے۔ اگر آپ خطوط میں بیان ہونے والے متصوفانہ موضوعات پر غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ یہاں تصوّف شاعری کی طرح صرف ایک فکری یا دانش ورانہ سرگرمی نہیں ہے بلکہ ایک صوفی کا عرفان ذات ہے۔ یہ عرفانِ ذات جب اپنے مخاطب سے ہم کلام ہوتا ہے تو اس میں تصنع، تکلف، علمیت یا اپنے زمانے کے فکری فیشن (جسے آپ صوفیانہ مضامین کا نام بھی دے سکتے ہیں) یہ تمام چیزیں کہیں بہت پیچھے رہ جاتی ہیں۔ یہاں صحیح معنوں میں غالب کی ذات کسی بے حد قابل اعتبار اور ہم راز دوست سے اس طرح ہم کلام ہوتی ہے گویا یہ ہم کلامی خود کلامی کا دوسرا روپ بن گئی ہے۔ مرزا ہرگوپال تفتہ کے نام ایک خط میں لکھتے ہیں:

''تم مشق سخن کر رہے ہو اور میں مشقِ فنا میں مستغرق ہوں۔ بوعلی سینا کے علم کو اور نظیری کے شعر کو ضائع اور بے فائدہ اور موہوم جانتا ہوں۔ زیست بسر کرنے کو کچھ تھوڑی سی راحت درکار ہے اور باقی حکمت اور سلطنت اور شاعری اور ساحری سب خرافات ہے۔ ہندوؤں میں کوئی اوتار ہوا تو کیا اور مسلمانوں میں نبی بنا تو کیا؛ دنیا میں نام آور ہوئے تو کیا اور گم نام جیے تو کیا۔ کچھ وجہ معاش ہو اور کچھ صحتِ جسمانی، باقی سب وہم ہے اے یار جانی۔ ہر چند وہ بھی وہم ہے مگر میں ابھی اس پایے پر ہوں۔ شاید آگے بڑھ کر یہ پردہ بھی اُٹھ جائے اور وجہ معیشت اور صحت و راحت سے بھی گزر جاؤں، عالم بے رنگی میں گزر پاؤں۔ جس سناٹے میں، میں ہوں وہاں تمام عالم بلکہ دونوں عالم کا پتا نہیں۔ ہر کسی کا جواب مطابق سوال کے دیے جاتا ہوں۔''

یہ خط غالب کے ان معدودے چند خطوط میں سے ایک ہے جن کو پڑھ کر رسمی تصوّف کا گمان تک نہیں گزرتا۔ اس نوع کے خطوط میں ذاتِ باری اور صفات باری تعالیٰ صوفیوں کی حقیقت اور مجاز کی اصطلاحوں تک محدود نہیں رہ جاتیں۔ بلکہ اس کے سرچشمے انسانی وجود کے مشاہدے، تجربے اور عرفان سے پھوٹتے ہیں۔ اسی لیے متذکرہ بالا خط کے پہلے ہی جملے میں مشق

سخن کے لوازم کو مشقِ فنا کے تجربے سے کم تر دکھایا گیا ہے۔ یہ خط اس بات کا بھی ثبوت فراہم کرتا ہے کہ غالب نے اس جیسے اپنے بعض خطوط میں ذات اور شخصیت کی ثنویت کو ختم کر دیا ہے اور بعض تہذیبی اور صوفیانہ رسومات بھی ان کی ذات کے پیمانوں سے ہم آہنگ ہونے کے بعد وجودی تجربے کا حصہ بن گئی ہیں۔ مولانا احمد حسین میناپوری کے نام ایک خط میں غالب نے اپنے اس رویّے کو مزید ذاتی سیاق وسباق فراہم کر دیا ہے اور ذاتی واردات کے بیان کے ساتھ شعری سرگرمی اور دانش ورانہ تصرف کی اصلیت بھی نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے:

''قبلۂ حاجات! میرا کیا حال پوچھتے ہو۔ زندہ ہوں مگر مردے سے بدتر۔ جو حالت میری آپ اپنی آنکھوں سے ملاحظہ فرما گئے تھے، اب تو اس سے بھی بدتر ہے۔ مرزا پور کیا آؤں، سوائے سفرِ آخرت اور کسی سفر کی نہ مجھ میں طاقت ہے نہ جرأت۔ جوان ہوتا تو احباب سے دعائے صحت کا طلب گار رہتا۔ بوڑھا ہوں تو دعائے مغفرت کا خواہاں ہوں۔

سچ تو یہ ہے کہ قوتِ ناطقہ پر وہ تصرف اور قلم میں زور نہ رہا۔ طبیعت میں وہ مزہ، سر میں وہ سودا کہاں، پچاس پچپن برس کی مشق کا کچھ ملکہ باقی رہ گیا ہے۔ اسی سبب سے فنِ کلام میں گفتگو کر لیتا ہوں۔ حواس کا بھی بقیہ میرے اس شعر کا مصداق ہے:

مضمحل ہو گئے قویٰ غالب　　وہ عناصر میں اعتدال کہاں؟

قویٰ کے اضمحلال اور عناصر میں اعتدال نہ ہونے کی شکایت، شدید احساسِ تنہائی، بے چارگی، اضطراب اور خوف و ہراس کی کیفیت کو ظاہر کرتی ہے، اور یہ کیفیت ہمیشہ سے انسان کی ایسی وجودی مجبوری رہی ہے کہ اس کا تعلق اُپنیشد کی قدیم ترین روایت سے جا ملتا ہے۔ اُپنیشد میں انسان کی بے چارگی کا تذکرہ ان الفاظ میں ہوا ہے:

''اُس نے اپنے اردگرد دیکھا اور اپنے سوا کچھ بھی نہ پایا۔ پہلے تو وہ جوش میں چیخ اُٹھا کہ صرف میں ہوں۔ اور پھر وہ خوف زدہ ہو گیا۔ پس آدمی اسی طرح ہراساں ہوتا ہے جب وہ خود کو تنہا پاتا ہے۔''

غالب کے خطوط اسی سیاق وسباق میں ذات کی بے چارگی اور تنہائی کا ایسا اظہار ہیں جن میں ویسے تو سنجیدگی کے ساتھ کہیں کہیں غیر سنجیدہ مقامات بھی آتے ہیں، مگر وہاں بھی مسکراہٹ کے ساتھ افسردگی اور قہقہے کے ساتھ آنکھوں کے آبدیدہ ہونے کا گمان ضرور گزرتا ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ غالب کے خطوط میں ان کا اظہارِ ذات ان کی غزلوں میں ظہور پانے والی اکتسابی شخصیت اور تہذیبی ارتفاع حاصل کیے ہوئے دانش ور اور مہذب انسان سے بڑی حد تک مختلف ہے۔ اس لیے اگر غالب کے خطوط کا مطالعہ غالب کی شاعری کا ضمیمہ یا تابع مہمل سمجھ کر کیا جائے تو نہ ان خطوط کے بارے میں صحیح رائے قائم کرنا آسان ہوگا اور نہ ان کی شاعری میں انسانی سطح پر معاملہ کرنے والے جس شاعر کے فقدان کی شکایت بعض تنقید نگاروں نے کی ہے، اس شکایت ہی کی گتھی کو آسانی سے سلجھایا جا سکتا ہے۔

ان معروضات سے دراصل غالب کی شاعری کو ان کی اکتسابی شخصیت یا Persona کے اظہار کے طور پر اور ان کے خطوط کو ان کی ذات یا Self میں غوطہ زن ہونے کی مثال قرار دینے پر اصرار ہے اور ان دو الگ الگ اسالیب میں ذات اور شخصیت کی تفریق کا احساس دلانا مقصود ہے۔ غالب نے اپنے عزیزوں اور دوستوں کو تو جو مکتوب لکھے وہ اپنے شعری بیانات کی تصدیق کے لیے نہیں لکھے۔ شاید انھوں نے کبھی اس کی ضرورت بھی محسوس نہیں کی ہوگی۔ اس لیے ان مکتوبات کو صنف اور ہیئت کے اعتبار سے اظہارِ ذات کے نہایت غیر مصنوعی اور فطری پیرایے کے علاوہ کوئی اور نام دینا مناسب نہ ہوگا۔ مرزا غالب نہ صرف وہ ہیں جو شاعری میں نظر آتے ہیں اور نہ صرف وہ جس کی ذات کو محض خطوں کے ذریعہ سمجھا جا سکتا ہے۔ اس لیے ان کا وہ پورا ادبی سرمایہ جو بنیادی طور پر شاعری اور خطوط پر مشتمل ہے، غالب کی شخصیت اور ذات کے دو الگ الگ پہلوؤں کی اس طرح نمائندگی کرتا ہے کہ جن کے بکھرے ہوئے ٹکڑوں سے مکمل غالب اور ایک متوازن انسان کی تصویر بنائی جا سکتی ہے اور یہ تصویرِ ذات اور شخصیت کے مابین جدلیاتی تصادم کے بجائے جدلیاتی انضمام کی ایک ایسی مثال پیش کرتی ہے جس کے سامنے غالب پر ہونے والے عدم توازن کے اب تک کے اعتراضات پارہ پارہ ہو کر رہ جاتے ہیں۔

مرزا غالب اور دانشِ حاضر

شاعری اپنے مزاج اور ماہیت کے اعتبار سے اپنے مخصوص زمانے میں شاعر کے وجدان یا تجربات ومشاہدات کا عکس تو ضرور ہوتی ہے مگر معرضِ اظہار میں آتے ہی وہ لازمانی بھی بن جاتی ہے۔اسی باعث کسی بھی بڑی شاعری کی وقتی معنویت اس کے لیے بہت جلد ناکافی محسوس کی جانے لگتی ہے۔ اردو شاعری کی پوری تاریخ میں یہ بات جس حد تک مرزا غالبؔ کی شاعری پر صادق آتی ہے اس حد تک اس کا مصداق کسی اور شاعر یا اس کی شاعری کو قرار دیا جانا مشکل ہے۔ یہی وہ بنیادی مقدمہ ہے جس کی بنیاد پر مرزا غالبؔ کی عصری معنویت کو مختلف زمانوں میں متعین کرنے کی کوشش کی گئی ہے اور یہ اندازہ لگایا گیا ہے کہ ان کی شاعری اگر بعد کے زمانے کی فکری یا عملی صورت حال کا آئینہ بننے کی صلاحیت رکھتی ہے تو اس کے اسباب وعلل کیا ہیں؟ گذشتہ تین چار دہائیوں میں غالب کی شاعری پر کبھی جدید ذہن کے حوالے سے، کبھی عصر جدید میں غالبؔ کی معنویت کے نقطۂ نظر سے اور کبھی عہد جدید سے غالبؔ کی مناسبت کے سیاق و سباق میں متعدد مضامین لکھے جا چکے ہیں، جن میں نمائندہ نقادوں نے اپنے اپنے طور پر غالب کی معاصر معنویت کی توجیہیں پیش کی ہیں، اور اس طرح کسی نے نظریاتی اور کسی نے تفہیمی انداز میں غالبؔ کے شعری طریقِ کار اور لازمانی اندازِ فکر کو اپنے اپنے طور پر سمجھا ہے۔ بعض نقادوں نے غالبؔ کے یہاں وہ کلیدی الفاظ تلاش کیے ہیں جو اپنی استعاراتی معنویت کے سبب کلام غالب

میں ایسی طلسمی فضا تخلیق کرتے ہیں جو وقتی سے زیادہ لازمانی اور تاریخی سے زیادہ عصری تناظر کی حامل بن جاتی ہے۔ بعض لکھنے والوں نے بعد کے زمانے کی شاعری پر غالبؔ کے اثرات کی نشان دہی کے ذریعے غالبؔ کی ہمہ گیری کا نقشہ کھینچا ہے، اور بعض نے روایتی موضوعات اور لفظیات کے برخلاف نسبتاً ایک نیا ڈکشن بنانے کے سبب غالبؔ کو مختلف زمانوں میں بامعنی اور اثر انداز بنانے پر اصرار کیا ہے۔

غالبؔ اور دانش حاضر کے مسئلے پر غور کرتے ہوئے پہلا سوال تو یہ سامنے آتا ہے کہ دانش حاضر سے ہماری مراد کیا ہے؟ تو اس ضمن میں پہلی وضاحت تو یہ ہے کہ یہاں دانش حاضر سے مراد معاصر Intellect بھی ہے اور ہماری عام عصری صورت حال بھی۔ اس صورت حال میں آج کے زمانے کی وہ عام سوجھ بوجھ سب سے پہلے شامل ہے جس کو بنانے میں تاریخی اور سماجی ارتقا کے تمام محرکات روبہ عمل رہے ہیں، جیسے سائنس کی ترقی اور ہماری فکری اور سماجی حکمت عملی نے بڑی حد تک غیر قطعی بلکہ سیال انسانی رویوں میں تبدیل کر دیا ہے۔ غالبؔ کی عصری معنویت پر غور کرنے والے بیش تر نقادوں نے اگر غالبؔ کے بعد سے لے کر آج تک کی شاعرانہ کاوشوں میں غالب سے کسب فیض کے رجحان کا ذکر کیا ہے تو اس کا سبب بھی غالب کے غیر قطعی رویے کو بتایا ہے۔ تاکہ یہ واضح کیا جا سکے کہ عصری معنویت زمانی تغیر وتبدل کے ساتھ کیوں کر تبدیل ہوتی رہتی ہے۔

اگر ہم دانش حاضر کو عصر دانش وری کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کریں تو دوسرے فاضل نقادوں کی طرح پہلے اس بات کا تعین کرنا پڑے گا کہ آج کی دانشوری کن بنیادی مسائل اور سوالات سے نبرد آزما ہے؟ ویسے اس ضمن میں کسی تنقید نگار نے تشکیک کو معاصر دانش ورانہ سرگرمیوں کا محرک مانا ہے اور بعض نے تنہائی، یا مایوسی یا داخلی درد و کرب کو آج کے انسان کے اصل مسائل کی حیثیت دی ہے۔ اس موقع پر شاید یہ وضاحت نامناسب نہ ہوگی کہ گذشتہ صدی کے نصف اوّل میں بالعموم اور جدید ادبی رجحانات کے فروغ کے ساتھ بالخصوص جن فلسفیانہ موشگافیوں کے سبب تنہائی، مایوسی اور انسان کی داخلی شکست وریخت سے جدید انسان کو مزاحم دیکھا

گیا تھا اس نقطۂ نظر میں ہماری اپنی سماجی اور ثقافتی صورت حال کی تشخیص کم شامل تھی، یا پھر اسے یوں کہیے کہ عالمی سطح کی حاوی فلسفیانہ فکر کو اپنی صورت حال پر مناسب یا نامناسب انداز میں منطبق کرنے کی کوشش زیادہ نمایاں تھی۔ مثال کے طور پر وجودیت کا فلسفہ رہا ہو یا نہلزم اور لایعنیت کے تصورات، ہمارا معاشرہ شاید نصف صدی پہلے تک اس نوع کے رویوں کا پوری طرح مصداق نہیں بن سکا تھا۔ مگر آج کی بدلی ہوئی صورت حال میں جب دنیا کے عالمی گاؤں میں تبدیل ہو جانے، ذرائع ابلاغ کے غیر معمولی وفور یا پھر کسی ایک جگہ پر کسی مخصوص فلسفیانہ رویے کے فروغ کو آنکھ جھپکتے ہی عالمی سطح پر قبول کر لیے جانے کا امکان اپنی آخری حدوں تک پہنچ چکا ہے، تو کسی فکری اور فلسفیانہ زاویۂ نظر سے اپنی مناسبت تلاش کر لیے جانے کا امکان بھی زیادہ بڑھ گیا ہے۔ ایسے عالم میں آج کوئی بھی انسانی رویہ مشکل سے ہی مشرق ومغرب یا شمال وجنوب میں تقسیم کر کے دیکھا جا سکتا ہے۔ تاہم انسانی رویوں کے تنوع کو ہنوز کسی خاص نظریے یا اصلاح میں قید کر کے دیکھنا آسان نہیں رہ گیا ہے۔ اس لیے شاید یہ کہنا بے جا نہ ہو کہ دانش حاضر کی سب سے بڑی شناخت اس کا تنوع اور رنگارنگی ہے۔ یہی سبب ہے کہ شعری اظہار کی ماہیت اور اس کے پس منظر میں موجود افکار تک کے بارے میں دانش حاضر نہ تو کسی فکر کو حتمی قرار دینے کی روادار ہے اور نہ شعری اظہار کو کسی مخصوص خانے میں رکھ کر دیکھنے کا انداز قابلِ قبول رہ گیا ہے۔ اردو کے کلاسیکی شاعروں کے بارے میں قنوطی، رجائی، رند مشرب، صوفی یا انقلابی جیسے حصار قائم کر لینا اردو کی قدیم تنقید کا عام وتیرہ رہ چکا ہے۔ آج نہ تو کسی شاعر کو موضوعاتی حد بندی میں قید کرنا ممکن ہے اور نہ معاصر تنقید کا طریقِ کار اور نقطۂ ارتکاز ہمہ جہتی کے امکان کو محدود کرنے کا قائل رہ گیا ہے۔

مرزا غالبؔ کی شاعری کو صدی، دو صدی بعد کے زمانے سے ہم آہنگ کر کے دیکھنے کی گنجائش یوں بھی پیدا ہو گئی ہے کہ گذشتہ برسوں میں شرح اور تعبیر کے نظریات میں بھی معنی کے اکہرے پن اور قطعیت سے انکار کا رجحان زیادہ نمایاں ہوا ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ خود کلامِ غالب بھی شارحین اور معتبرین کی شرح وتعبیر کے دائرے میں محدود ہونے سے انکار کرتا نظر آتا ہے۔ ہم اس بات کو یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہر طرح کا زاویۂ نظر غالبؔ کے کلام میں نت نئے معنی کا امکان

پیدا کرتا ہے اور کلام غالب کے وسیلے سے ہر طرز احساس اور نئے سے نئے نقطۂ نظر کا تناظر ہمارے سامنے معنویت سے لبریز شاعر کو لا کھڑا کرتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ متعدد اشعار میں استعاروں اور علامتوں کے شعر کی اوپری سطح پر نمایاں نظر نہ آنے کے باوجود بھی کلام غالب استعاراتی ہمہ جہتی اور معنوی وفور کا سرچشمہ بن جاتا ہے۔ اس مفروضے کی مزید وضاحت کی غرض سے سردست ایک ایسے شعر کو دیکھا جا سکتا ہے جس میں نہ فنی تدابیر کی بہتات ہے اور نہ بالواسطہ اظہار کا کوئی بڑا وسیلہ اختیار کیا گیا ہے۔ غالبؔ کا بہت معروف شعر ہے:

ہر قدم دوریٔ منزل ہے نمایاں مجھ سے
میری رفتار سے بھاگے ہے بیاباں مجھ سے

پہلی نظر میں یہ شعر نہ تو چونکانے والا لگتا ہے اور نہ اس میں کسی غیر معمولی مضمون کا شائبہ تک گزرتا ہے۔ مگر منزل کے لفظ کو اگر مرکز میں رکھ کر اس کے ارد گرد الفاظ کے در وبست اور تلازمات کے اہتمام کی نشان دہی کرنے کی کوشش کی جائے تو پتہ چلتا ہے کہ منزل کے تلازمے کے طور پر قدم، دوری، رفتار، بھاگنا اور بیاباں ایک دوسرے سے پوری طرح مربوط اور ہم آہنگ ہیں۔ قدم کے ساتھ رفتار، دراصل دوری اور منزل کا پیش خیمہ ہے اور جب ہمارا ہر قدم منزل کو قریب لانے کے بجائے منزل سے دور ہوتے جانے کا سبب بن جائے تو جس رفتار سے قدم آگے کی طرف بڑھیں گے اسی رفتار سے دوریٔ منزل کا سلسلہ دراز ہوتا چلا جائے گا۔ اس ندرت خیال کی وضاحت کے باوجود اس شعر کا مضمون گو خاصا مانوس اور کثرت سے برتا ہوا معلوم ہوتا ہے مگر بنیادی الفاظ کی استعاراتی معنویت جس طرح معنی کو آگے بڑھانے میں اہم کردار ادا کر رہی ہے اس کے سبب پامالی کے بجائے اس مضمون میں انوکھے پن کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ مزید برآں یہ کہ جب ہم ایک اور زاویۂ نظر سے اس شعر میں انسانی تاریخ کے ارتقا کا منظر دیکھتے ہیں اور یہ پتہ لگانا چاہتے ہیں کہ آخر بنی نوع انسان کی آخری منزل ہے تو کیا ہے؟ دنیا کو جنت میں تبدیل کرنا، اسے اپنے لیے گوشۂ عافیت یا آرام وآسائش کا مثالی نمونہ بنانا یا تمام ناآسودہ انسانی خواہشات کی تسکین کا سامان بہم پہنچانا۔ یا پھر انسان کی تمام تگ وتاز اور سائنسی، فکری اور عملی کاوشوں کے ذریعہ کائنات

کے تمام مخفی اسرار و رموز کو پوری طرح دریافت کر لینا۔ مگر صورت حال یہ ہے کہ بنی نوع انسان کے ارتقائی سفر کا ہر قدم اس سے اس کی منزل کے فاصلے کو بڑھائے جا رہا ہے اور جس رفتار سے انسان کا آگے کی طرف بڑھنا جاری ہے، اس کی مثالی منزل کا سراغ اسی رفتار سے دور ہوتا چلا جاتا ہے۔ اب اگر ہم غالب کے اس شعر کو ایک پیش پا افتادہ مضمون کی پیش کش کے طور پر بھی دیکھیں جب بھی رفتار اور قدم کے الفاظ معنی کو آگے بڑھانے میں اہم کردار ادا کرتے معلوم ہوتے ہیں اور سامنے کا مضمون بھی اپنی لسانی تشکیل کے اعتبار سے معنی آفرینی کا ایک تسلسل سا قائم کر لیتا ہے۔ حقیقت بھی یہی ہے کہ بنی نوع انسان کی راہ میں ہزاروں پڑاؤ ضرور آئے جنھیں چھوٹی چھوٹی منزلوں کا نام دیا گیا لیکن اس کی مثالی منزل تو ہنوز اس کی نگاہوں سے دور ہے۔ گویا منزلیں گرد کی مانند اڑی جاتی ہیں اور انسان کا سفر ختم ہونے کا نام ہی نہیں لیتا۔ اس لیے کہ اس کی رفتار کی سرشت ہی دوریِ منزل کو بڑھانے والی ہے۔ ان باتوں کا ایک مطلب یہ بھی ہوا کہ کلام غالب میں جس طرح محض لفظوں کے سیاق و سباق کی تبدیلی یا بدلے ہوئے استعاراتی تلازمات سے کبھی معنی تبدیل ہو جاتے ہیں اور کبھی بڑھ سے جاتے ہیں، اسی طرح غالب کا شعری طریق کار ان کے اشعار کے زمانی تناظر کو بھی بدل دیتا ہے۔ انسانی ارتقا کی یہ منطق شروع سے رہی ہے کہ اگر انسان کی خواہشات کی تکمیل دیر سے ہوتی ہے تو نئی آرزوؤں اور تمناؤں کے پیدا ہونے اور اپنے لیے نئی نئی منزلیں متعین کرنے کا سلسلہ بھی ویسی ہی رفتار سے آگے بڑھتا ہے۔ جب کہ اس کے مقابلے میں آج کا انسان مادّی ترقی، سائنسی دریافت اور جلد سے جلد منزل سے ہم کنار ہونے کی ہوس کے جس نقطۂ عروج پر ہے، ایسے عالم میں اس کی اصل منزل اس سے مزید دور ہوتی جا رہی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے گویا اس کا ہر قدم آگے بڑھنے کے ساتھ اسے منزل سے قریب نہیں کرتا بلکہ منزل کے آگے بھاگنے کے باعث اسے دوریِ منزل کی ایک متوقع صورت حال سے دوچار کر رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ زیر بحث شعر میں قدم کے ساتھ دوریِ منزل اور رفتار کے ساتھ منزل کے آگے بھاگنے یا دور ہوتے جانے کے نقیضین یا متصادم لفظیات کی مدد سے جس طرح کا پیراڈوکس تخلیق کیا گیا ہے وہ آج کے متضاد جذبات، کیفیات اور حالات میں گزاری جانے والی زندگی سے پوری طرح

ابوالکلام قاسمی اور نقدِ غالب (مجموعۂ مضامین)

ہم آہنگ ہے۔ اس طریقِ کار سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ غالب کے اشعار کی جدلیاتی اور بسا اوقات طلسمی فضا، دانش حاضر کی مختلف الجہات حسیت اور ایک دوسرے سے متخالف رویوں کو زیادہ بہتر انداز میں اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ شاید یہی وجہ ہے کہ غالب کی شاعری بہ یک وقت مختلف مزاج اور افتادِ طبع رکھنے والے جدید انسان کے لیے اس کی ذہنی اور جذباتی سیمابیت کے اعتبار سے زیادہ بامعنی ہونے کا تاثر قائم کرتی ہے۔

متذکرہ شعر کے حوالے سے انسان کی روز افزوں تمناؤں اور آرزوؤں اور ان کے تناسب میں اس کی قوتِ تسخیر کا ذکر آ گیا ہے تو اس موقع پر شعور و بصیرت سے لبریز اور ہمہ جہت معنوی امکانات کا حامل غالب کا معروف شعر بے ساختہ یاد آتا ہے:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

ایسا لگتا ہے کہ محولہ بالا دوریِ منزل والے شعر میں جس طرح انسان کی ازلی نارسائی کو اس کی روز افزوں آرزوؤں کا مصداق مان کر معاصر زندگی کی مرکزی صداقت کو سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے، اسی طرح اس شعر میں دشت امکاں کو تمنا کے پہلے قدم کے ساتھ دسترس میں لینے کے عمل اور دوسرے قدم پر قائم سوالیہ نشان کو کچھ زیادہ مرکوز انداز میں سمجھا جا سکتا ہے۔ امکان، ایک تجریدی صورت حال کا نام ہے جس کو دشت کی صفت سے متصف کر کے ایک لامحدود اور غیر قطعی استعارے کی تخلیق کی گئی ہے، اور تجرید و تقسیم کے درمیان رو بہ عمل استعارے کو ایک نقش پا کا محل وقوع بنا کر غالب نے پوری انسانی تاریخ کو اپنے استعاراتی بیان کے زیرنگیں کر لیا ہے۔ انسان اپنی تمنا کے دوسرے قدم کی بات اسی وقت زیادہ اعتماد سے کر سکتا ہے جب اسے معلوم ہو کہ اس کے پہلے قدم نے کہاں کہاں اور کن کن زمانی اور مکانی وسعتوں میں اپنے نقوش ثبت کر دیے ہیں۔ اس سوال کا جواب عین متوقع طور پر ہمیں شعر کے دوسرے مصرعے میں مل جاتا ہے کہ امکان کا دائرہ کتنا بھی وسیع و عریض ہو وہ ہے ایک ایسی دنیا جس کی آخری حدوں پر انسان کے نقش قدم ثبت ہو چکے ہیں یا اگر زیادہ وضاحت سے کہا جائے تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ انسان کی دریافت اور

کارکردگی کا ماحصل ہر ناممکن کو ممکن بنالینا رہا ہے، تو بھلا انسان کی تمنا کے دوسرے قدم کی دسترس کہاں تک ہوگی؟ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس شعر کے دائرۂ کار میں محض یہ بات شامل نہیں کہ غالبؔ محض انسان کی کامرانیوں اور قوتِ تسخیر کا اعتراف کرانا چاہتے ہیں، بلکہ یہ اندیشہ بھی سر اُٹھاتا ہے کہ کہیں ہماری تمناؤں کا دوسرا قدم خود اپنی ہلاکت، یا ترقیِ معکوس یا نسلِ انسانی کی تباہی و بربادی کے راستے پر تو نہیں پڑے گا۔ اس طرح زیرِ بحث شعر کی پہلی سطح جس طرح بنی نوع انسان کی مثبت ترقی یا تیز رفتاری کی ترجمان معلوم ہوتی ہے وہیں اس کی دوسری جہت بعض اندیشوں، منفی رویوں اور تعمیر کے بجائے تخریب کے منفی ارتقا کا بھی امکان پیدا کرتی ہے۔

یہ تو رہی زیرِ بحث شعر کی استعاراتی تعبیر، تاہم انسان کی بعض تاریخی دریافتیں اور تسخیری کامرانیاں اس شعر کی تفہیم کی بعض اور جہات کو روشن اور وسیع کرتی ہیں۔ ذرا تاریخ میں مرزا غالبؔ کے زمانے پر ایک نگاہ ڈالیے اور پھر سائنس کی دریافتوں کے حوالے سے عصرِ حاضر کے انسان کی جادوئی قوتِ تسخیر کی کوئی مثال سامنے رکھیے تو واقعاتی طور پر غالبؔ کا یہ شعر بعض حیرت خیز صورتِ حال کی پیش گوئی بن جاتا ہے۔ مرزا غالبؔ کی وفات (۱۸۶۹ء میں ہوئی تھی یعنی ۱۹۶۹ء کے پورے سو سال قبل، اور ٹھیک ۱۹۶۹ء میں انسان کے قدم پہلی بار آرم اسٹرونگ اور اس کے دو ساتھیوں کے ہمراہ چاند پر نہ صرف پہنچتے ہیں بلکہ انسان چاند کی سرزمین پر انسانی فتح و کامرانی کا جھنڈا بھی گاڑ دیتا ہے۔ اس طرح اگر یہ دشتِ امکاں چاند تھا جب بھی انسان نے اس پر اپنا نقشِ قدم ثبت کر کے انسانی ارتقا کی ایک نئی تاریخ رقم کر دی۔ اس لیے اس بات کو ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ انسان کی تمنا کا پہلا نقشِ قدم جب چاند کو اپنی دسترس میں لے چکا ہے تو اب انسان خدا سے سوال کرتا ہے کہ ہماری تمنا کا دوسرا قدم کہاں پڑے گا۔ سورج پر، مریخ پر، فلکِ اعلیٰ پر، یا پھر ہم اپنے اگلے نقشِ قدم کے ساتھ خود اپنی ہی تباہی و بربادی اور ہلاکت کو دعوت دیں گے۔ ظاہر ہے کہ یہ ہلاکت انسان کا مدعا اور مقصد تو نہ ہوگی مگر خیر کی تلاش میں شر، کامیابی کی جستجو میں ناکامی، اور حد سے بڑھی ہوئی خواہشوں اور تمناؤں کے حصول کی آرزو، بسا اوقات پوری کائنات کی بربادی پر بھی منتج ہو سکتی ہے۔ انسان نے دنیا کو تباہی کے دہانے پر پہنچا دینے والی اٹامک انرجی کو اس لیے فروغ

ابوالکلام قاسمی اور نقدِ غالب (مجموعۂ مضامین)

نہیں دیا تھا کہ وہ اس سے بربادی پھیلائے مگر اکثر ذاتی، ملکی اور نسلی برتری اور تحفظ کی خاطر دوسرے لوگوں یا نسلوں کو تباہی کے امکان سے دوچار کر دینا تاریخِ عالم میں بار بار کا دہرایا ہوا عمل ہے جس کی انتہا یہ ہو سکتی ہے کہ ارتقا کی اندھی دوڑ میں ہم اس کا احساس ہی نہ رکھیں کہ ساری کائنات کو تسخیر کر لینے کے نشے میں کہیں اب ہم کسی تخریبی منزل کی طرف تو گامزن نہیں ہیں۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ہر دور کے انسان کے لیے امید و بیم کی صورتِ حال یا پھر ساری شادکامیوں کے درمیان سے متوقع یا غیر متوقع طور پر زیاں کاری کے اندیشے میں مبتلا انسان کی تسلی کی خاطر غالبؔ جیسا شاعر اشک شوئی یا ہمدردی کا انداز کیوں اختیار نہیں کرتا۔ اس کا جواب سوائے اس کے اور کچھ نہیں کہ غالب کی نگاہ زندگی کی بنیادی حرکیات اور دنیا میں موجود تضادات پر ہمیشہ مرکوز رہتی ہے۔ وہ ناصح یا اخلاقیات کا درس دینے والے مبلغ کا کردار ادا کرنے سے زیادہ وہ ایک مدبر یا دانش ور کا کردار ادا کرنے کو ہی اپنا موقف بناتے ہیں۔ اس لیے ان کو ہماری تعمیر میں تخریب اور شادکامیوں میں شدید رنج و محن کا ادراک سب سے پہلے ہوتا ہے۔ وہ اگر کسان کے خونِ گرم اور محنت و جانفشانی کو فصل پیدا کر لینے کا ایک خوش آئند اقدام قرار دیتے ہیں تو اس کے ساتھ ہی اس عمل کو کھلیان پر بجلی کے گرنے کا پیش خیمہ بھی کہنے میں کوئی تکلف محسوس نہیں کرتے:

میری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برق خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

ظاہر ہے کہ یہ ایک فلسفی اور دانش ور کا تفکر بھی ہے اور فکرمندی بھی۔ عام انسان جس تضاد کو بادی النظر میں نہیں دیکھ پاتا، غالبؔ اس کو دکھلاتے ہیں، عبرت کی صورتِ حال سے دوچار کرتے ہیں اور حیرت و استعجاب کی صورت میں ہماری بصیرت میں اضافہ کر دیتے ہیں۔ انسان اپنی کامرانی کی سرشاری کے نشے میں جسے جان کر بھی نہیں مانتا غالب اس سرشاری کے اندر رینگتی ہوئی دیمک کی سرسراہٹ کو پہلی نظر میں ہی محسوس کر لیتے ہیں۔ غالبؔ کے تحت البیان میں یہ بات مخفی رہتی ہے کہ اگر پوری حقیقت پسندی کے ساتھ زندگی کی سچائیوں کا سامنا کرنا ہے تو اس کی داخلی کش مکش اور جدلیات کو فراموش کر کے ہی کرنا ہوگا۔ انھیں معلوم ہے کہ زندگی گزارنے کی

شرائط کچھ ایسی سخت اور صبر آزما ہیں کہ انسان کے لیے ان کے مثبت پہلوؤں کو قبول کر لینا اور منفی عناصر کو نظر انداز کر دینا ممکن نہیں۔ اس لیے عہد قدیم کے معصوم اور محدود تمناؤں والے انسان کے مقابلے میں آج کے متمدن مگر مادّیت پرست اور خود مرکزیت کے اسیر انسان کا نفسیاتی طور پر خود اپنی پیدا کردہ مشکلات اور خطرات سے نبرد آزما ہونا ناگزیر ہو کر رہ گیا ہے۔ اسی باعث جب وہ کہتے ہیں کہ:

سراپا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

تو ایسے کسی بھی اعتراف میں شاعر کا تجربہ اس قدر راہم نہیں معلوم ہوتا جس قدر برق کی عبادت اور حاصل کے افسوس کے استعاروں کے ذریعے پوری کیفیت نمایاں ہو جاتی ہے۔ یہاں دوسرا مصرع خالص استعاراتی بیان ہے مگر یہ استعارے محض عشق اور الفت ہستی کے تضاد کو نمایاں نہیں کرتے بلکہ انسانی تجربے میں قدم قدم پر حصول مسرت کی راہ میں درپیش کانٹوں اور مشکلات کا بھی احاطہ کر لیتے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو متعدد مقامات پر غالب اپنی تمام کاوشوں کو خرابی کی زد پر دکھانے پر اصرار نہ کرتے اور اپنی محدود اور مسدود صورت حال تک میں زندگی کے اہمال اور بوالعجبی کو بھی وقتی طور پر ہی سہی بامعنی بنانے کی کوشش نہ کرتے:

مثال یہ مری کوشش کی ہے کہ مرغ اسیر
کرے قفس میں فراہم خس آشیاں کے لیے

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالب کا طرز احساس درحقیقت استعاراتی یا علامتی طرز احساس ہے۔ زندگی کی غیر معمولی وسعت اور تنوع میں کسی بنیادی منطق کی تلاش اور اس منطق کی بنیاد پر کسی خاص استعارے یا متعدد استعاروں کے ایک سلسلے کو اپنے لسانی ڈھانچے سے ہم آہنگ کر دینے کی حکمت عملی۔ یہی سبب ہے کہ غالب کے استعارے کسی مرکزی تجربے کو اس کے تمام لوازم کے ساتھ مجتمع کرنے یا سمیٹنے سے عبارت بن جاتے ہیں۔ اس رویے کا نتیجہ یہ ہے کہ جہاں کہیں وہ زندگی کے تجربے کی طرف اشارہ کرتے ہیں تو واحد متکلم کا تجربہ کہیں پیچھے چھوٹ جاتا ہے اور اس

کی پیش کش میں معاون استعارات کا دائرۂ کار محرک تجربے سے کہیں زیادہ جامع اور دوررس بن جاتا ہے۔ اس طریق کار میں استعارہ ہی لسانی اظہار کا جزو لاینفک بنا رہتا ہے اور اسی سبب سے معنی آفرینی ان کی استعاراتی زبان کی بنیادی صفت بن جاتی ہے۔ اتفاق سے شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی اپنے ایک مضمون میں غالب کی استعارہ سازی پر جن الفاظ میں اپنا نقطۂ نظر ظاہر کیا ہے وہ دراصل غالب کے اسی نوع کے شعری طریقِ کار اور انسانی رویے کے بعض گہرے مضمرات کی نشان دہی کرتا ہے:

''غالب کے یہاں استعارہ ایک خارجی صفت نہیں بلکہ شعر کی ہیئت ہے اور شعر میں حسن پیدا کرنا اس کا ثانوی عمل ہے۔''

یا یہ کہ:

''غالب کے کلام میں استعارہ کا اوّلین عمل مختلف معنی کو یکجا کرنا ہے۔ معنی آفرینی کو غالب جس درجہ اہمیت دیتے تھے، اس کا اندازہ اس سے ہو سکتا ہے کہ انھوں نے کسی شاعر کی اس سے زیادہ تعریف نہیں کی کہ وہ معنی آفریں تھا۔''

غالب کے اس طریقِ اظہار کو جدید زندگی کی کھردری سچائیوں کے بیان میں جس طرح ماقبل کے اشعار کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے اسی طرح بعض ایسے تجربات جو تجربہ کم اور معاملہ بندی سے زیادہ قریب معلوم ہوتے ہیں انھیں بھی سامنے رکھنا ضروری ہے۔ اس طرح کے مضامین میں بھی وہ اپنی ذات اور باہر کی کائنات کے درمیان ایک ایسا رشتہ ڈھونڈھ نکالتے ہیں کہ مضمون کی نوعیت ہی تبدیل ہو کر رہ جاتی ہے۔ ان کا ایک مشہور شعر جو زبان زد خاص و عام ہے اور جس کا مضمون بھی پیش پا افتادہ ہے اور شعر میں بھی روایتی موضوع کی تکرار کے علاوہ کچھ اور نہیں، کچھ یوں ہے:

یوں ہی گر روتا رہا غالب تو اے اہلِ جہاں
دیکھنا ان بستیوں کو تم کہ ویراں ہو گئیں

اب ذرا دیکھیے کہ اس تجربے کے بعض دوسرے پہلوؤں کو نمایاں کرنے کی خاطر جب

غالبؔ ایک اور شعر میں بعض نئی تراکیب اور نئے استعارے استعمال کرتے ہیں تو مضمون میں کن جہات کا اضافہ ہو جاتا ہے، اور ذات کا داخلی تجربہ کائنات کے خارجی مظاہر سے کیوں کر مدغم ہو جاتا ہے:

بس کہ جوشِ گریہ سے زیروز بر ویرانہ تھا
چاک موج سیل تا پیراہن دیوانہ تھا

یہاں جوشِ گریہ اور پیراہن دیوانہ ایک طرف ہے اور ویرانہ اور چاک موج سیل دوسری طرف۔ مگر چاک یا شگاف دونوں کے درمیان کچھ اس طرح مشترک ہے کہ سیلاب کی موج کا چاک اور دیوانے کے پیرہن کا چاک ایک دوسرے سے مربوط ہو کر اپنے سلسلے کو ذات سے لے کر کائنات تک دراز کر دیتا ہے۔

غالبؔ کے حوالے سے غزل میں تجربے کی نوعیت اور اظہار کی سطح پر اس کی قلب ماہیت کے مسئلے کو کلیم الدین احمد نے غزل کی ایک صنفی خصوصیت کا نام دیا ہے۔ حالاں کہ اس صنفِ سخن میں ربط وارتقا کے فقدان پر وہ ہمیشہ معترض رہے ہیں:

"غزل کی کمی یا خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں تجربات بہت عام صورت میں اپنی خصوصیت سے الگ ہو کر ظاہر ہوتے ہیں۔ وہ خصوصیتیں جو شاعر کے ماحول اور اس کی شخصیت سے متعلق ہیں، فنا ہو جاتی ہیں اور تجربات عام اور غیر متعین شکل میں نظر آنے لگتے ہیں۔''

تجربے کے عدم تعین اور اس کی تعمیم کے مسئلے کو سب سے بہتر انداز میں غالبؔ کے اشعار کے حوالے سے سمجھا جا سکتا ہے۔ بیش تر صورتوں میں غالبؔ کا تجربہ ان کے زمانی حوالے اور ذاتی علائق سے کٹ کر اپنا رشتہ بعد کے زمانے بلکہ ہمارے زمانے سے قائم کر لیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ بھی غالبؔ کا وہ امتیاز ہے جو انھیں دانش حاضر سے مربوط کر دیتا ہے۔ اس لیے کہ دانش حاضر کا اطلاق آج کی فکر، آج کے تجربے اور درپیش مسائل پر عہدِ حاضر کے انسان کے ردِعمل سے تو ہے ہی مگر آج کی دانش جس جس لہجے سے غالبؔ کو اپنے لیے بامعنی اور کارآمد پاتی ہے، اس سے بھی

ہے۔ اپنے اعتراف میں کلیم الدین احمد جس بات پر زور دینا چاہتے ہیں وہ یہ ہے کہ غزل کی صنف کو دوسروں نے جس طرح بھی برتا ہو، مگر اس ضمن میں غالبؔ اپنا یہ امتیاز قائم کرتے ہیں کہ وہ اپنے شعری اظہار میں اپنے ماحول اور شخصیت سے متعلق عناصر کو منہا کر کے کچھ ایسی وسعت پیدا کر دیتے ہیں کہ معنی کا عدم تعین ان کی غزل کی سب سے نمایاں خصوصیت بن جاتی ہے۔ کلیم الدین احمد نے غزل کی صنف کو نیم وحشی صنفِ سخن کا نام دے کر ربط وارتقا کے فقدان پر جس شدت سے اعتراض کیا، اس موقف پر وہ اردو شاعری پر ایک نظر اور 'عملی تنقید' میں ہر شاعر کے جائزے کے دوران قائم رہے۔ مگر جب معاملہ غالبؔ کا آتا ہے تو وہ غالبؔ کو غزل کے صنفی نقائص کی تلافی کرنے والا اور اس صنف سخن کو پوری جامعیت اور امکانات سے آشنا کرنے والا شاعر قرار دینے میں کوئی تکلف نہیں محسوس کرتے:

''غالب کے آرٹ کا اصل کارنامہ یہ ہے کہ اس نے غزل، خصوصاً شعر مفرد کی تنگی کو وسعت میں تبدیل کرنے کی کامیاب کوشش کی۔ دو مصرعوں کی بساط ہی کیا ہے۔ اس میں گنجائش بہت کم ہے۔ غالب کوشش کرتے ہیں کہ ایک شعر میں مختلف خیالات و جذبات یا ایک ہی خیال، ایک ہی جذبے کے مختلف پہلوؤں کو سمیٹ لائیں...... غالب ایک خیال کو کچھ اس طرح بیان کرتے ہیں کہ دوسری باتوں کی طرف توجہ جا پڑتی ہے اور شعر پڑھ کر ذہن ان دوسری باتوں کی جستجو میں لگ جاتا ہے۔ گویا محشرستان خیال کا دروازہ کھل جاتا ہے، اور غالبؔ کا شعر اس دروازے کی کلید ہے۔''

وہ جو غالب نے خود بھی کہا ہے نا کہ:

قطرے میں دجلہ دکھائی نہ دے اور جزو میں کل
کھیل بچوں کا ہوا دیدۂ بینا نہ ہوا

اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ کلیم الدین احمد اپنے سخت گیر تنقیدی رویے کے باوجود غالبؔ کی انفرادیت اور ہمہ گیری کا اعتراف کرتے ہیں۔ شاید اس باعث خود غالبؔ نے بھی اپنے

الفاظ کو گنجینۂ معنی کا طلسم، کا نام دیا ہے، اور ہر نئی قرأت کے ساتھ اس طلسم کا کوئی نہ کوئی نیا پہلو ہم پر منکشف ہوتا رہتا ہے۔ دراصل یہ طلسم اس سریت کا دوسرا نام ہے جس کی تشکیل مختلف اشعار میں غالبؔ بالکل مختلف اور بدلے ہوئے انداز میں کرتے ہیں:

باغ تجھ بن گل نرگس سے ڈراتا ہے مجھے
چاہوں گر سیر چمن آنکھ دکھاتا ہے مجھے

مانع وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے
خانۂ مجنونِ صحرا گرد بے دروازہ تھا

ہو سکے کیا خاک دست و بازوئے فرہاد سے
بے ستوں خواب گرانِ خسرو پرویز ہے

نہیں گر سرو برگ ادراک معنی
تماشائے نیرنگ صورت سلامت

بعد کے زمانے میں مرزا غالبؔ کی شاعری کی معنویت کے نت نئے انطباقات اس لیے بھی نمایاں ہوئے ہیں کہ غالبؔ کے تجربے کی پیچیدگی اور اس کا ہمہ جہت اظہار بعد کی صورت حال سے پوری طرح ہم آہنگ معلوم ہوتا ہے۔ متعدد نقادوں نے اس مسئلے کو سمجھنے کی خاطر کبھی غالبؔ کے شعری بیان کی عدم قطعیت کو اس کا سبب بتایا ہے اور بعض نے آج کی موجودہ صورت حال میں موجود شاعری کرنے والے نئے سے نئے شاعروں سے بھی کہیں زیادہ غالبؔ کو اپنے مستقبل کا نباض بتانے پر اصرار کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ غالبؔ کسی وقوعے کو واقعے کی سطح پر برتنے کے بجائے اس میں موجود مطلق قدر کا انتخاب کر لیتے ہیں۔ مگر خلیل الرحمٰن اعظمی نے عصر جدید میں غالبؔ کی اہمیت کا ذکر کرتے ہوئے اور باتوں کے علاوہ اس بات کی اہمیت سے بھی انکار نہیں کیا ہے کہ غالبؔ کی سوانح کے سلسلے میں ہمارے زمانے کے محققین کی دریافتوں نے بھی غالبؔ کی تفہیم وتنقید میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ ان کی تحقیقی چھان بین کے سبب غالبؔ کی نفسیات میں موجود تصادم کی کیفیت اور زندگی کی کش مکش کے ہر پہلو کی عکاسی نے ان کے اشعار میں پہلوداری کی

دریافت آسان کردی ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

”غالب کی سوانح کے سلسلے میں ہماری زبان کے بلند پایہ محققین نے اپنی چھان بین کا دائرہ بہت وسیع کر دیا ہے جس سے غالب کا کلام روز بہ روز ایک نئی اہمیت کے ساتھ ہمارے سامنے آرہا ہے۔“

اس ضمن میں انھوں نے قاضی عبدالودود، عبدالستار صدیقی، مولانا امتیاز علی عرشی، مہیش پرشاد اور مالک رام کا خصوصی ذکر کیا ہے۔ تاہم ان کی اس بات کو غالبؔ کی تفہیم میں اس حد تک معاون قرار نہیں دیا جا سکتا جس حد تک غالبؔ کی استعاراتی نفسیات اور شعری طریق کار کو اس کا سبب بتایا جا سکتا ہے۔ اس لیے ان کی نفسیات میں حقائق کو استعاروں میں بدل کر پیش کرنے کا جو رجحان نمایاں تھا اس کے باعث جو فنی طریق بروئے عمل آیا اس نے غالبؔ کے کلام میں تلازماتی امکانات کو بہت بڑھا دیا۔ غالبؔ اپنے زمانے میں بہت مقبول نہیں رہے اور اسی زمانے کی نام نہاد عصری حسیت کے راست ترجمان اس لیے بھی قرار نہیں دیے گئے کہ ان کی شاعری کو زمانی حد بندیوں میں قید کر کے سمجھنا اس شاعری کی نوعیت کی نفی کرتا تھا۔ غالبؔ، اگر اپنے لیے اظہار کے نئے پیکر تراشتے ہیں تو اس کا محرّک بھی یہی ہے کہ وہ متعین سچائی کو بھی مطلق صداقتوں میں ڈھال لینے کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ ان کی غیر معمولی انفرادیت جو قدم قدم پر ان کے اپنے زمانے کے اصولوں سے ٹکراتی ہے تو اس تصادم کا اظہار سپاٹ انداز میں کرنے کے بجائے استعاراتی پیکروں میں کرتے ہیں اور یہی انداز ان کو ان کے بعد کے زمانے کی صداقت کا بھی ترجمان بنا دیتا ہے۔

کلامِ غالب کی شرح وتفسیر کے سلسلے میں الطاف حسین حالی کی یادگار غالبؔ سے لے کر آج تک کی شرحوں میں ان کے اشعار کی تفہیم کو جس طرح ارتقا اور تغیر سے گزارا گیا ہے اس سے کہیں زیادہ ان تنقیدی نظریات وتصورات نے غالبؔ فہمی کی جہات میں اضافہ کیا ہے جو گذشتہ نصف صدی میں خصوصیت کے ساتھ روبہ عمل آئے ہیں۔ اس ضمن میں جن تصورات نے متن پر ارتکاز یا تعبیر شعر میں فشار معنی کو اپنا مخصوص حوالہ بنایا ہے ان تصورات کا اطلاق کلام غالب پر زیادہ کیا گیا ہے۔ اس معاملے میں ہیئتی تنقید اور جدیدیت کے زیر اثر متن کی دبازت پر جس طرح زور

دیا گیا ہے، اس کا مصداق بھی غالب سے زیادہ اردو کے کسی اور شاعر کو نہیں سمجھا گیا۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں شرح و تعبیر کا معاملہ ہو یا نئے تنقیدی نظریات کا یا پھر معاصر دانش سے وابستہ مسائل کا، یہ تمام چیزیں غالب کی روز افزوں معنویت کا سرچشمہ بنتی رہی ہیں۔

اس بات میں کسی شک و شبہ کی گنجائش نہیں کہ غالب نے زندگی کے تقریباً ہر پہلو اور انسان کے ہر طرح کے موڈ اور رویے کو اپنی گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے:

بہرا ہوں میں، تو چاہیے دونا ہو التفات — سنتا نہیں ہوں بات مکرر کہے بغیر

سیکھے ہیں مہ رخوں کے لیے ہم مصوری — تقریب کچھ تو بہر ملاقات چاہیے

عاشق ہوں پہ معشوق فریبی ہے مرا کام — مجنوں کو برا کہتی ہے لیلیٰ مرے آگے

جیسے سپاٹ، نیم مزاحیہ اور نیم اعترافی قسم کے متعدد اشعار کہے ہیں مگر ان کے کلام میں جہاں کہیں بھی مزاح یا اعتراف کا رویہ ملتا ہے وہاں ہجو ملیح یا Irony کی آمیزش ایسے اشعار میں ایک ایسی کیفیت بھی شامل کر دیتی ہے جسے لمحۂ فکریہ کے علاوہ کوئی اور نام دینا مشکل ہے۔ مگر جیسا کہ ہم بخوبی جانتے ہیں کہ یہ انداز غالب کے مکمل یا غالب اظہار کا دسواں حصہ بھی نہیں ہے۔ اس کے برخلاف ان کی شاعری کا غالب، رجحان اپنی زندگی، اپنے حالات دونوں سے بے اطمینانی کا ہے۔ یہ بے اطمینانی اکتاہٹ کی شکل میں کم، استفہام، استعجاب اور تفکر و تدبر کی صورت میں زیادہ ظاہر ہوتی ہے۔ اسی سبب سے اس نوع کے اشعار میں ان کا لہجہ حکیمانہ اور دانش ورانہ زیادہ ہو جاتا ہے۔ یہی وہ حکمت و دانش ہے جو اُن کے جذباتی لمحات کو بھی کسی جذباتی تیکھے پن کے بجائے رکھ رکھاؤ اور پُر وقار لہجے میں ظاہر ہوتی ہے۔ وہ اکثر اپنے جذبات کو بھی فکر کے قالب میں ڈھال کر پیش کرتے ہیں۔ متعدد ایسے دانش مندانہ موضوعات ہیں جن کے بیان میں ان کے متقدمین اور معاصرین خود کو ناصحانہ اور مشفقانہ طرز بیان سے محفوظ نہیں رکھ پاتے، ایسے مقامات پر بھی مرزا غالب ایک دانش ور اور ایک شاعر دونوں کی ذمہ داریاں نبھاتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے بزرگ معاصر استاد ذوق جہاں

ع   بڑے موذی کو مارا نفس امارہ کو گر مارا

یا

اے دوست کسی ہمدم دیرینہ سے ملنا
بہتر ہے ملاقاتِ مسیحا و خضر سے

جیسے ناصحانہ اور سرپرستانہ مشورے دیتے نظر آتے ہیں، غالب ایسے مقامات پر بھی زندگی کی حکمت عملی اور نصیحت کو بھی کسی نہ کسی قدر مطلق میں اس طرح ڈھال دیتے ہیں گویا کسی بڑی اور آفاقی حقیقت کا اظہار کر رہے ہوں۔ ان اشعار پر ایک نگاہ ڈالیے تو اندازہ ہوتا ہے کہ زندگی کی عام صداقتیں بھی کس طرح غالب کے شعری طریق کار کا حصہ بن کر، فکر و دانش کا سرچشمہ معلوم ہونے لگتی ہیں:

بے اعتدالیوں سے سبک سب میں ہم ہوئے — جتنے زیادہ ہو گئے اتنے ہی کم ہوئے

اہل بینش کو ہے طوفانِ حوادث مکتب — لطمۂ موج کم از سیلیٔ استاذ نہیں

حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرم تماشا ہو — کہ چشم تنگ شاید کثرت نظارہ سے وا ہو

ایماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر — کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں — ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہے سنگ گراں اور

بھرم کھل جائے ظالم تیرے قامت کی درازی کا — اگر اس طرۂ پر پیچ و خم کے پیچ و خم نکلے

ان تمام اشعار میں جس مضمون کو بھی اختیار کیا گیا ہے اس سے متعلق صورت حال کے تمام پہلوؤں کو دو مصرعوں میں سمیٹ لیا گیا ہے۔ یوں تو غالب کے پیچیدہ تجربات میں تہ دار بیان کے باعث ابہام کا تاثر بھی پیدا ہوتا ہے مگر ابہام کے نام پر اگر ان اشعار میں کچھ ہے تو وہ بیان کی سری کیفیت ہے۔ زبان کے سلسلے میں اس بات کا خاص اہتمام ملتا ہے کہ ان کی زبان کا رکھ رکھاؤ اور وقار کچھ ایسا رہے کہ فکر و دانش کا بوجھ برداشت کر سکے، اور مضمون کی نوعیت اور بیان کی بلاغت میں کسی ثنویت کا شبہ تک نہ ہو۔ متذکرہ اشعار میں جو مضمون بھی زیر بحث آیا ہے لازمانی ہے اور آج کی دانش و بینش کے لیے گذشتہ زمانوں کے مقابلے میں کچھ زیادہ ہی کارآمد اور بروقت معلوم ہوتا ہے۔ اس لیے شخصیت کے عدم توازن کا مسئلہ ہو، نفسیاتی کش مکش میں مبتلا انسان کی داخلی الجھنیں

ہوں یا پھر مصنوعی طور پر کبھی عہدہ، کبھی منصب اور کبھی سماجی حیثیت کے بل بوتے پر خود کو بلند قامت دکھانے جیسے مسائل ہوں یہ سب کے سب عہد حاضر سے گہرا تعلق رکھتے ہیں۔ اس لیے کہ آج جذباتی یا نفسیاتی کش مکش اور آویزش جدید انسان کے لیے ماضی کے مقابلے میں، داخلی اور خارجی عدم توازن کا سبب زیادہ بنی ہوئی ہے۔

غالبؔ کی شاعری کے ہر دور میں حقائق کے بارے میں حکیمانہ غور وخوض اور سنجیدہ رائے زنی کا رویہ ملتا ہے۔ پرانے انداز نقد کی طرح ان کی شاعری کو محض خیال کی ندرت اور لب و لہجے کی انفرادیت کے دائرے میں سمیٹنا آسان نہیں۔ انسان کے طرز وجود پر غور وخوض، احتساب ذات اور تجربے کی پیچیدگی جیسے نکات اور رویوں کو سمجھے بغیر محض روایتی انداز میں نہ تو غالب کی تفہیم وتعبیر کا حق ادا کیا جا سکتا ہے، اور نہ ان کے امتیازات کی نشان دہی کی جا سکتی ہے۔ غالبؔ کے متقدمین اور معاصرین ہی نہیں ان کے بعد کے شاعروں نے بھی عرصے تک محبت کے موضوع کو وفا، بے وفائی، غم جاناں اور غم دنیا کے موازنے یا داخلی واردات اور خارجی معاملات سے آگے نہیں بڑھنے دیا تھا۔ مگر غالبؔ تو بالکل انوکھے شاعر کے طور پر نمودار ہوتا ہے اور محبت کو بھی ایک نوع کی مجبوری اور چاہنے والے کے بے دست و پا ہو جانے کا نام دیتا ہے۔ وہ پیمان وفا کو آج کی زندگی کے تقاضوں سے نبرد آزما انسان کی سرشت میں شامل آزادی کی خواہش کے منافی قرار دینے سے بھی گریز نہیں کرتا۔ اس کا کہنا ہے کہ:

مجبوریٔ و دعوائے گرفتاری الفت
دستِ تہِ سنگ آمدہ پیمان وفا ہے

اسی طرح انسان ترقی کی جس دوڑ میں سرپٹ بھاگا جا رہا ہے اس میں نہ تو اس کی رفتار اس کے قابو میں ہے اور نہ سفر کے وسیلے اور اسباب اس کی گرفت میں۔ اس پوری صورت حال کو مرزا غالب رخشِ عمر کے استعارے کی مدد سے کچھ اس طرح بیان کر دیتے ہیں کہ اس کا سیاق وسباق گذشتہ زمانوں سے کہیں زیادہ آج کے زمانے کا معلوم ہونے لگتا ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ زمانۂ حاضر کا انسان اپنی عزتِ نفس، خودداری، اپنے طنطنے

اور رکھ رکھاؤ کے معاملے میں اپنے آباؤ اجداد سے زیادہ حساس ہے۔ انسان کو اس کی عظمت اور برتری کا احساس اس کو متوازن اور معتدل رکھنے کی کوشش بھی کرتا ہے مگر کیا یہ حقیقت نہیں کہ اس کی وحشت، اس کا خوف، اس کی حیرت اور اس کی فطری بے اطمینانی اسے غالب کی زبان میں ایک ''آہوئے صیاد دیدہ'' کے مصداق بنائے ہوئے ہے:

ممکن نہیں کہ بھول کے بھی آرمیدہ ہوں
میں دشت غم میں آہوئے صیاد دیدہ ہوں

اس پورے پس منظر میں دانش حاضر کے لیے مرزا غالبؔ کی شاعری کی معنویت ماضی کے کسی بھی زمانی حوالے سے زیادہ معلوم ہوتی ہے اور وہ اردو کے کسی بھی شاعر کے مقابلے میں موجودہ زمانے کی آگہی اور معاصر صورت حال کے بہتر ترجمان دکھائی دیتے ہیں۔